



Papa Haydn's Dead and Gone?

Autentisitet, kanonisering og nyere Haydnforskning

av Eystein Sandvik

Hovedoppgave

Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

våren 2005

Innhold

Forord	v
Innledning	1
 Kapittel 1: Autentisitet og kanonisering: Mål og metode innenfor nyere Haydnforskning	 11
Autentisitet og anakronisitet 12 – Den nye Haydnforskningen og tidligmusikk-bevegelsen 16 – Gjenoppdagelsen av retorikken 20 – Musikkvitenskapelig paradigmeskifte 25 – Stilhistorie og eldre Haydnforskning 33 – Autentisitet og kanonisering 41	
 Kapittel 2: Haydn og den klassiske retorikken: Tapt fortolkningskode eller musikkvitenskapelig legitimeringsstrategi?	 45
Retorikk og musikkteori på 1700-tallet 46 – Retorisk og organisistisk formteori 48 – 1700-tallets retoriske musikkforståelse 51 – Retorikk og autonomiestetikk 54 – Peter A. Hoyts kritikk av Bonds 58 – Retorikk og sjangerteori 60 – Musikk som universelt følelsesspråk 67 – Tema og hovedsetning 68 – Struktur og <i>Anlage</i> 71 – Retorikk og virkningsestetikk 73 – Konvensjonell form og ”forståelighet” 75 – Musikalsk retorikk som opplysningsfilosofisk reformprosjekt 82 – 1700-tallets musikkteori og Haydns komposisjonspraksis 85 – Konklusjon 88	
 Kapittel 3: <i>Haydn Hero</i> : James Webster og ”The Man Who Freed Music”	 91
Haydn som programmusiker og gjennomkomponist 92 – Andre gjennomkomponerte og programmatisk verker av Haydn 96 – Haydn, klassisk stil og Beethoven 98 – Problemer hos Webster 104 – Haydn komponerer ikke ”absolutt musikk” 106 – Moralsk oppriktighet og Haydns <i>vis comica</i> 123 – Konklusjon 138	
 Litteratur	 143

Forord

Først og fremst vil jeg takke min veileder professor Ståle Wikshåland, som har loset dette prosjektet trygt i havn på den aller beste måte. Takk også til tidligere stipendiat Jørgen Langdalen, som var en inspirerende og kunnskapsrik veileder de første årene av mitt hovedfagsstudium.

Min arbeidsgiver NRK har innvilget flere studiepermisjoner de siste årene, noe jeg er svært takknemlig for. Uten disse permisjonene hadde denne hovedoppgaven sannsynligvis aldri blitt ferdig. Jeg vil dessuten rette en stor takk til mine kolleger i NRK P2s musikkredaksjon for generøs støtte, oppmuntring og fleksibilitet i sluttfasen av hovedoppgavearbeidet. En aldri så liten takk også til Halfdan Bleken for utallige morsomme, provoserende og intellektuelt skjerpende samtaler om musikk de siste åra.

Den største takken går til Lill Elisabeth og Benjamin, for å ha holdt ut.

Oslo, 7. juni 2005

ES

Innledning

If you hear only happiness in Haydn, then the joke is on you.¹

Daniel A. Chua

”Javel, er *det* morsomt?”

Slik lød spontanreaksjonen fra en av mine kolleger i NRK P2s klassiske musikkredaksjon da jeg fortalte at jeg skrev hovedoppgave om Haydn. En annen av mine kolleger fortalte meg at hun syntes det var veldig morsomt å høre Haydns musikk når anledningen bød seg. Å aktivt *oppsøke* musikk av Haydn gjorde hun imidlertid ikke særlig ofte.

Begge disse uttalelsene er sannsynligvis representative for dagens holdning til Haydn. Haydn er en komponist man har stor respekt for, men hører lite på. Dette er heller ikke noe nytt fenomen: Robert Schumann skrev allerede i 1841 at Haydn er ”like a familiar friend of the family whom one meets always with respect and gladly. But a deeper relevance for today’s world he does not possess.”²

Dette var også min holdning til Haydn for omtrent 10 år siden, da jeg som ung gitarstudent ved Norges musikkhøgskole regelmessig frekventerte Oslos plateforretninger på jakt etter nye klassiske CDer. Etter en lang periode med utforskning av musikken fra det 20.

¹ Daniel A. Chua, ”Haydn as Romantic: A Chemical Experiment With Instrumental Music”, in: W. Dean Sutcliffe (ed.), *Haydn Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 150.

² Robert Schumann: *Gesammelte Schriften*, ed. Martin Kreisig, Leipzig: 1914, vol 2, s. 54, her sitert fra Leon Botsteins engelske oversettelse, ”The Demise of Philosophical Listening: Haydn in the Nineteenth Century”, in: Elaine Sisman (ed.), *Haydn and His World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, s. 258.

århundre, hadde interessen dreid mot det som kom til å okkupere det meste av min tid i noen år fremover, nemlig tidligmusikken. Komponister som Machaut, Gesualdo, Monteverdi og Rameau ga meg en klangverden som fremsto som mer fremmed, fascinerende, gåtefull og utilgjengelig enn mange "radikale" komponister fra min egen tid. Men også mer velkjente figurer som Bach, Mozart og Beethoven fanget min interesse i langt større grad enn tidligere når musikken ble fremført på tidsriktige instrumenter og med forsøksvis tidsriktig fremføringspraksis. Hurtigere tempi, mer markert dansegestikk, mer retorisk artikulasjon, skarpere dynamiske kontraster og en mer heterogen orkesterklang fikk denne musikken til å fremstå som friskere, tøffere og mer "kroppslig" enn det jeg hadde hørt fra mer tradisjonelle ensembler. Særlig John Eliot Gardiners innspillinger av Mozarts symfonier med London Baroque Soloists fikk opp ørene mine for en musikk jeg tidligere syntes låt kjedelig sammenlignet med Mahler, Stravinsky, Messiaen og Ligeti.

Det var midt i denne Mozartinteressen jeg fant en CD med to Haydnsymfonier fremført av The Orchestra of the 18th Century og Franz Brüggen³. På dette tidspunktet hadde jeg hørt svært lite av Haydns musikk. Til tross for at jeg hadde blitt forelest om Haydn både på musikklinja på videregående og senere som student ved Norges musikkhøgskole, var jeg knapt i stand til å mane fram en eneste tone av Haydns musikk fra hukommelsen. Likevel hadde jeg klare forestillinger om hvordan Haydns musikk hørtes ut: Omtrent som Mozart, bare litt enklere og mer overfladisk. Jeg var derfor litt i tvil, men siden CDen var plassert i tilbudsreolen, kjøpte jeg den.

Det ville være en overdrivelse å si at denne CDen med Haydnsymfonier blåste av meg sokkene ved første lytting. Det som skjedde i tiden etter dette skjebnesvangre CD-kjøpet kan mer treffende beskrives som en langsom åpenbaring. Energien, idérikdommen og den ustoppelige fremdriften i Haydns musikk fenget meg riktignok fra første tone. Men hovedinntrykket var likevel at det var noe grunnleggende fremmed og uforutsigbart ved Haydns musikk. Det var noe konstruert, for ikke å si *dekonstruert*, over Haydns musikalske strukturer, som slo meg som helt annerledes enn det jeg var vant til fra Mozart og Beethoven. Den komponisten jeg i utgangspunktet trodde skulle være den enkleste og mest lettfattelige av alle, gav meg en motstand jeg tidligere knapt hadde opplevd.

Jeg kjøpte etter hvert mer musikk av Haydn, både symfonier, kvartetter og klaversonater. Jo mer jeg lyttet, desto mer ble jeg klar over hvor lite mine opprinnelige forestillinger om Haydn stemte med virkeligheten. Møtet med de såkalte "Sturm und Drang"-

³ Symfoni nr. 86 i D-dur og 88 i G-dur (PHILIPS 426 169-2).

symfoniene var spesielt tankevekkende. Siden disse symfoniene er komponert allerede rundt 1770, antok jeg at disse skulle være enklere og mer primitive enn de ”modne” symfoniene komponert etter 1780. Men disse verkene fremsto som minst like særpregede, rike, varierte, nyskapende og formfullendte som hvilken som helst senere symfoni av Haydn, eller hvilken som helst symfoni av Mozart eller Beethoven, for den saks skyld.

Haydn var altså rett og slett noe helt annet enn jeg hadde trodd. Men hvor kom egentlig mine opprinnelige forestillinger om Haydn fra? Et kjapt resonnement avslørte at det jeg visste om Haydn kom fra to kilder: Geir Brunsviks lille bok *Rokokko og wienerklassisisme*, som var pensum i musikkhistorie på musikklinja ved Nauma videregående skole, og *Gads musikkhistorie*, som jeg leste som musikkhistoriepensum ved Norges musikkhøgskole. Jeg slo derfor opp i disse to bøkene, for å finne ut hva det egentlig sto om Haydn.

Jeg undersøkte først Geir Brunsviks bok. Han skriver at Haydns musikk er ”sprudlende og preget av overskudd. [...] Hans musikk er på alle måter i overensstemmelse med de klassiske idealer: ren, avbalansert og ikke altfor foruroligende.” Brunsvik virker nærmest pinlig berørt over lite foruroligende denne musikken er: ”Vi må ikke glemme at [Haydns] stilling krevde at han skrev behagelig og underholdende musikk.”⁴

Behagelig og underholdende? Jeg trodde ikke mine egne øyne. Har Brunsvik i det hele tatt hørt Haydns musikk? Jeg bladde videre for å se hva Brunsvik skrev om Mozart. Der var låten en annen. Mozart har nemlig ifølge Brunsvik ”flere sider enn den sprudlende og overskuddspregede. [...] Mozart kunne *lodde dybder i sjelen*.” Faktisk var Mozarts musikk så dyptloddende at Mozart havnet i konflikt med sitt publikum, som ville *underholdes* heller enn *utfordres*. ”Mozarts musikk ble faktisk for avansert, den hadde for sterkt preg av ’Kenner’-musikk!”⁵

Lignende formuleringer, om enn i en noe mindre grovkornet utgave, fant jeg i *Gads musikkhistorie*. Der sto det at Mozarts stil

i mangt og meget nemt forveksles med Haydns. Det er dog som regel alltid den afgørende forskel, at hvor Haydn i sine højklassiske værker til stadighet arbejder hårdt på at skape enhed, f.eks. ved at anvende monotematik, der er Mozart langt mere uortodoks og lader f.eks. ofte enkeltstående temaer stritte tilsynelatende uformidlede ud fra stoffet. Det skaber imidlertid et liv i Mozarts musik, hvor Haydn til

⁴ Geir Brunsvik, *Rokokko og wienerklassisisme*, Oslo: Gyldendal, 1985, 44.

⁵ Ibid., s. 66, 58.

tider *kan* virke næsten pedantisk.⁶

Haydn *pedantisk*? Jeg var sjokkert. Haydns musikk flommer jo over av ideer, den ene mer eksentrisk og uforutsigbar enn den neste! Hovedtemaet i førstesatsen fra Haydns symfoni nr. 88 i G-dur må være en av de mest originale temaer i hele den symfoniske litteraturen. Og dette temaet utarbeides med en kreativitet og et komposisjonsteknisk mesterskap som knapt noen symfoniker i ettertid har overgått. Hvordan man kunne antyde at dette mangler liv sammenlignet med Mozart, var for meg helt ubegripelig.

Høsten 1996 begynte jeg på hovedfagsstudiet i musikkvitenskap ved UiO. Hovedoppgaven skulle selvfølgelig handle om Haydn. Jeg skulle analyse Haydns sofistikerte ironi, hans manipulasjon av musikkens konvensjoner og spill med lytterens forventninger. Dessuten skulle jeg argumentere for at Haydn er underkjent sammenlignet med Mozart. På denne tiden var jeg imidlertid opptatt av Adornos kritikk av Stravinsky i *Philosophie der neuen Musik*. Jeg så en klar parallell mellom Adornos privilegering av Schönberg foran Stravinsky og musikkvitenskapens privilegering av Mozart foran Haydn. Samtidig var jeg fascinert av Karl Aage Rasmussens kapittel om det 20. århundre i *Gads musikkhistorie*. Rasmussen tar utgangspunkt i Adornos skille, men utvider perspektivet til å omfatte 1900-tallets musikk som helhet, og setter skillet i forbindelse med begrepene modernisme og postmodernisme. Poenget hans er at postmodernismen, med sin oppfatning av musikkhistorien som et varelager av stilarter og uttrykksmuligheter til fri benyttelse, ikke er et nytt fenomen som kommer *etter* modernismen, men derimot en estetisk holdning som har røtter helt tilbake til slutten av 1800-tallet. Han skriver: "Modernisme og 'postmodernisme' er parallelle spor i dette århundredes [1900-tallets] musikk!"⁷

Min tanke var: Hvorfor ikke forlenge disse sporene enda lenger tilbake i tid? Har ikke disse to estetiske grunnholdningene alltid eksistert innenfor musikken? Jeg ville argumentere for at musikkhistorien består av to parallelle tradisjoner: På den ene siden en "modernismetradisjon", som går gjennom Mozart, Beethoven, Brahms frem til Schönberg og etterkrigstidens serialisme, og som kjennetegnes av oppriktighet og selvuttrykk, overskridelse og grensesprengning. På den andre siden en "postmodernismetradisjon", som omfatter Haydn, Mahler, Stravinsky, Ives og Frank Zappa, og som kjennetegnes av ironi, resirkulering og dekonstruksjon av musikkens materiale, humor og spill med lytterens forventninger. Min

⁶ Thorkil Kjems, "Overgangstid og klassik", i: *Gads musikkhistorie*, Søren Sørensen og Bo Marschner (red.), København: Gads Forlag, 1990, s. 338.

⁷ Karl Aage Rasmussen, "Musik i det 20. århundrede I", i: *Gads musikkhistorie*, s. 550.

hypotese var at musikkvitenskapen urettmessig har privilegert den ene foran den andre. Den har vurdert den ”postmodernistiske” tradisjonen som en mangelfull versjon av den ”modernistiske”, i stedet for å vurdere begge tradisjoner ut fra sine egne premisser.

Når jeg beskrev dette prosjektet for komponisten Olav Anton Thommesen, gav han meg beskjed om å lese en bok av Mark Evan Bonds som het *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. ”Haydn er nemlig retorikeren fremfor noen”, sa Thommesen. Jeg nikket bekreftende, som om jeg forsto nøyaktig hva han snakket om. I virkeligheten visste jeg knapt hva retorikk er.

Noen år har nå gått siden den gang. Jeg vet nå en god del om hva retorikk er. Jeg vet også at Mark Evan Bonds er representant for et paradigmeskifte innenfor Haydnforskningen som kjennetegnes av forsøket på å rekonstruere et mer autentisk bilde av Haydn og hans musikk.⁸ Jeg vet dessuten at disse nye Haydnforskerne har et utgangspunkt som er svært likt mitt eget: Erfaringen av tidligmusikkbevegelsens vitalisering av Haydns musikk, erkjennelsen av at den tradisjonelle oppfatningen av Haydn ikke stemmer, og oppfatningen av at Haydn er en underkjent komponist sammenlignet med Mozart og Beethoven. Hovedoppgaven jeg nå har skrevet har også blitt noe annerledes enn jeg opprinnelig planla: Fra å være en analyse og fortolkning av Haydn som protopostmoderne ironiker, har den blitt til en presentasjon og kritikk av nyere Haydnforskning. Jeg innså etter hvert at tanken om to parallelle musikkhistorier var i enkleste laget. Etter å ha lest meg gjennom en stor stabel med nyere Haydnforskning kom jeg også på sporet av bedre forståelsesmodeller. Hovedoppgavens viktigste impuls var imidlertid en gradvis framvoksende erkjennelse av at den beste måten å fortelle sannheten om Haydn på ikke var ved å fortelle *sannheten om Haydn*, men derimot ved å fortelle *hvorfor nyere Haydnforskning mislykkes i å fortelle sannheten om Haydn*.

Ikke for det: De nye Haydnforskerne har utvilsomt oppnådd betydelige resultater. De har revidert bildet av mennesket Joseph Haydn, fra å oppfattes som en enfoldig, gudfryktig og måteholden illiterat, til å fremstå som en sammensatt, engasjert og velorientert kulturpersonlighet som var etterspurt i både intellektuelle og aristokratiske kretser. De har argumentert med stor overbevisning for at tradisjonelle musikkvitenskapelige kategorier som

⁸ De andre viktigste navnene er Elaine R. Sisman, James Webster, David Wyn Jones, W. Dean Sutcliffe og Leon Botstein.

”klassisisme” og ”absolutt musikk” er anakronistiske og ikke treffer det essensielle ved Haydns musikk. De har hevdet at Haydns musikk må forstås i lys av 1700-tallets musikkforståelse, ikke 1800-tallets. De har kartlagt årsakene til den negative holdningen til Haydn som oppstår på 1800-tallet, hvor et nettverk av estetiske, biografiske, sosialhistoriske og historiografiske årsaker fører til at Haydn i løpet av noen tiår degraderes fra å representere instrumentalmusikkens *ne plus ultra* til å oppfattes som en foreldet komponist uten noen relevans for samtiden. De har demonstrert at mange av de musikkhistoriske nyvinninger som musikkhistorien har gitt Beethoven æren for, i virkeligheten har sin opprinnelse hos Haydn. De har gjort viktige skritt i retning av bringe Haydns vokalmusikk tilbake til heder og verdighet. Når man i tillegg tar med i betraktningen den flommen av innspillinger av Haydns musikk som har kommet de siste 15 åra, er det ingen tvil om at Haydns musikk nå er i ferd med å oppnå en betydelig større anerkjennelse enn den tradisjonelt har hatt.

Min hovedpåstand i denne hovedoppgaven er likevel at de nye Haydnforskerne på sentrale punkter mislykkes i å rekonstruere en mer historisk forståelse av Haydns musikk. De nye Haydnforskerne klarer ikke i stor nok grad å fri seg fra nettopp de anakronistiske forståelsesrammene de vil vekk fra. Som Peter A. Hoyt påpeker i en anmeldelse av et knippe nye monografier: ”Even where these writers challenge common assumptions, they often appeal to preexisting values rather than encourage new economies of thought.”⁹ Den nye Haydnforskningen har to hovedmål: Det ene er *autentisitet*. Vår oppfatning av Haydn er anakronistisk. Målet er å rekonstruere et mer historisk korrekt bilde av Haydn og hans musikk. Det andre er *kanonisering*. Haydn er underkjent sammenlignet med Mozart og Beethoven. Målet er å heve Haydns status innenfor den vestlige kanon. Her oppstår det imidlertid et motsetningsforhold mellom autentisitet og kanonisering. Målet om kanonisering står i veien for målet om autentisitet. I stedet for å rekonstruere det som var, konstruerer man det som må til.

Faktisk handler dette om Beethoven. Haydn har helt siden midten av 1800-tallet blitt oppfattet primært som en forløper for Beethoven. Haydn har dermed ikke blitt forstått på sine egne premisser. Men dette gjelder ikke bare Haydn. Som Scott Burnham har demonstrert, har musikkvitenskapen helt siden 1800-tallet i stor grad arbeidet under det Burnham karakteriserer som et ”Beethovenparadigme”. Beethoven har blitt opphøyet til *Beethoven Hero*, til innbegrepet av vestlig kunstmusikk, til normen for hvordan all musikk skal være.

⁹ Peter A. Hoyt, ”Haydn’s New Incoherence”, *Music Theory Spectrum*, xix (1997), s. 265. Artikkelen er en anmeldelse av monografier av James Webster, Elaine Sisman, Ethan Haimo og Gretchen A. Wheelock. Hoyts kritikk av de nye Haydnforskerne er annerledes enn min. Jeg kommer så vidt inn på den i kapittel 2.

Burnham skriver at "the values of [Beethoven's] music are in fact the values we expect of all music, the values that to a large extent guide our analytical and critical enterprise."¹⁰ Med en omskrivning av Walter Pater kan vi si at *all composers aspire to the condition of Beethoven*. Vi har derfor problemer med å forholde oss til komponister som komponerer på andre måter. Musikkvitenskapens analytiske, historiografiske og biografiske verktøy er utviklet for å behandle Beethoven og hans musikk. Når disse verktøyene brukes på andre komponister, fremstår disse uvilkaarlig som ufullkomne versjoner av *the real thing*. "Beethovenparadigmet" har dermed blitt undertrykkende: "We have moved from Beethoven's hero to Beethoven Hero; the hero with whom we identify becomes subsumed within the figure of a demigod we can only serve."¹¹

På den andre siden kan vi bruke den gamle klisjéen "Papa Haydn" som bilde på den tradisjonelle forståelsen av Haydn: Den godmodige farsfiguren som gjennom sin naturbegavelse la grunnlaget for hele den senere musikkulturen, men som selv ikke var i stand til å realisere det fulle potensialet i det han hadde skapt. Haydns musikk er munter, naiv, naturlig, sunn, enkel. Den er ikke som Beethovens: Radikal, kompleks, dyp, etisk og seriøs. De nye Haydnforskerne vil vekk fra denne forestillingen. Denne oppfatningen av Haydn er anakronistisk og feilaktig, hevder de nye Haydnforskerne.

Vi må nemlig rekonstruere en tapt fortolkningskode for å forstå Haydns musikk på dens egne premisser. Vi må løsrive Haydn fra 1800-tallets romantiske forståelsesrammer, og rekonstruere den opprinnelige kulturelle, sosiale, estetiske og musikkteoretiske konteksten som Haydns musikk oppsto innenfor. Når vi igjen besitter denne fortolkningskoden, vil Haydn på ny fremstå slik den egentlig er, og slik den ble oppfattet i samtiden: Radikal, kompleks, dyp, etisk og seriøs. Akkurat som musikken til Beethoven. *Papa Haydn* er i virkeligheten *Haydn Hero*.

De nye Haydnforskerne tar feil: Haydn ble i samtiden oppfattet som *humorist*, hans verker som *høylomiske*, hans stil fremfor alt preget av *vidd*. Forestillingen om at stor musikk per definisjon er dyp og etisk tilhører nettopp de romantiske forståelsesrammene som de nye Haydnforskerne hevder at de ønsker å løsrive Haydn fra. De nye Haydnforskerne klarer altså ikke å frigjøre seg fra nettopp den ideologien som i utgangspunktet har skapt myten om *Papa Haydn*. For poenget er at *Beethoven Hero* og *Papa Haydn* er to sider av samme mynt. Beethovenmyten og Haydnmyten er dypest sett to versjoner av én og samme fortelling, nemlig fortellingen om hvordan den nye verden representerer et fremskritt sammenlignet med

¹⁰ Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, s. 69.

¹¹ Ibid., s. xvi.

den gamle. Beethoven representerer i denne fortellingen det moderne borgelige frigjorte individet, mens Haydn representerer den servile aristokratiske lakeien. Men dette betyr at det er umulig å fjerne den tradisjonelle myten om *Papa Haydn* uten å samtidig fjerne den langt mer seiglivede myten om *Beethoven Hero*. Når de nye Haydnforskerne fortsetter å arbeide ut fra Beethovenparadigmets grunnpremisser, bidrar de uvilkårlig til å opprettholde en forståelsesramme som nedvurderer nettopp de kjennetegn ved Haydns musikk som ble fremhevet i hans samtid.

Den nye Haydnforskningen har ikke oppstått ut fra ingenting. I hovedoppgavens første kapittel, "Autentisitet og kanonisering: Mål og metode innenfor nyere Haydnforskning", forsøker jeg å demonstrere at paradigmeskiftet innenfor Haydnforskningen må sees i sammenheng med tre andre viktige tendenser innenfor dagens musikalske og vitenskapelige landskap: For det første tidligmusikkbevegelsens rekonstruksjon av 1700-tallets fremføringspraksis, for det andre litteraturvitenskapens demonstrasjon av den klassiske retorikkens betydning som allmenn kunsthånd fra antikken og frem til romantikken, og for det tredje et paradigmeskifte innenfor musikkvitenskapen som helhet, i retning av en mer hermeneutisk tilnærming til musikken. Den nye Haydnforskningen representerer et oppgjør med en eldre forskningstradisjon (representert særlig ved H. C. Robbins Landon og Jens Petter Larsen), som var orientert mot positivistisk biografi, tradisjonell form- og strukturanalyse og stilhistorisk plassering av Haydns musikk. Den nye Haydnforskningen kjennetegnes av en dobbelt målsetting: For det første å rekonstruere et mer autentisk bilde av Haydn og hans musikk, for det andre å høyne Haydns status innenfor den vestlige kunstmusikalske kanon.

I kapittel nummer to, "Haydn og den klassiske retorikken: Tapt fortolkningskode eller musikkvitenskapelig legitimeringsstrategi?", foretar jeg en kritisk undersøkelse av påstanden om at Haydns musikk ble komponert og vurdert på grunnlag av regler, konvensjoner og prinsipper hentet fra den klassiske retorikken. En rekonstruksjon av 1700-tallets retoriske musikkforståelse vil dermed føre til en mer autentisk forståelse av Haydns musikk. Jeg argumenterer for at disse påstandene ikke har noen basis i tidens musikkteori. 1700-tallets musikalske retorikk (som ble bare delvis utarbeidet av teoretikere som Mattheson, Scheibe og Forkel) innebar ingen overføring av regler og prinsipper fra retorikken til musikken, men var

derimot en kodifisering av de regler, konvensjoner og prinsipper som allerede lå til grunn for tidens komposisjonspraksis. Samtidig må 1700-tallets musikalske retorikk betraktes som et opplysningsorientert reformprosjekt, som hadde til hensikt å bringe samtidens instrumentalmusikk i overensstemmelse med ”naturlige” og ”fornuftige” prinsipper. Dette (primært borgerlige og nordtyske) reformprosjektet øvde sannsynligvis liten innflytelse på komponister som Haydn og Mozart, som utformet sitt stilistiske særpreg gjennom imitasjon av forbilder, egen eksperimentvilje og kontakten med et levende (primært aristokratisk) publikum.

Det tredje kapitlet, ”*Haydn Hero: James Webster og 'The Man Who Freed Music'*”, er en presentasjon og kritikk av James Websters monografi *Haydns "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (1991). Denne monografien representerer det mest ambisiøse forsøket innenfor nyere Haydnforskning på å etablere en ny oppfatning av Haydn. Webster argumenterer for at en av de viktigste musikkhistoriske nyvinninger som musikkvitenskapen har gitt Beethoven æren for, nemlig gjennomkomponerte instrumentalverker med en ”etisk” og ”seriøs” grunntone, i virkeligheten har sin opprinnelse hos Haydn. Webster tar også til orde for å gå vekk fra tradisjonelle forestillinger om ”klassisisme” og ”klassisk stil” i forbindelse med Haydn. Disse forestillingene er anakronistiske, og treffer ifølge Webster ikke det essensielle ved Haydns musikk. Selv om Webster har mange gode poenger, stemmer hans bilde av den ”autentiske” Haydn dårlig overens med samtidens oppfatning av ham. Tidens kommentatorer vektla Haydns ”humor” og ”vidd”, og han ble av flere kritikere sammenlignet med den britiske forfatteren Laurence Sterne. Her ligger det et potensiale til å foreta en langt mer grunnleggende revidering av den moderne oppfatningen av den klassiske instrumentalmusikken.

Kapittel 1

Autentisitet og kanonisering:

Mål og metode innenfor nyere Haydnforskning

”Child of his time as Haydn was, it is the more significant that his creative span abuts on the nineteenth century”, skrev Rosemary Hughes i 1950, i sin mye leste bok om Haydns liv og verk.¹ ”When we try to understand Haydn from the perspective of the eighteenth century rather than the nineteenth, we rapidly realize that Haydn’s music carried for its listeners and contemporaries gravity, philosophical depth, passion, and complex beauty,” hevder Leon Botstein 48 år senere.² Forskjellen mellom disse to utsagnene gjenspeiler et paradigmeskifte som har funnet sted innenfor Haydnforskningen i dette tidsrommet. Haydn betraktes ikke lenger som 1800-tallets grunnlegger og farsfigur, men derimot som *barn av 1700-tallet*. Konsekvensen av denne perspektivendringen er omfattende: Vekk skal tradisjonelle forestillinger om ”wienerklassisisme” og ”absolutt musikk”, frem skal Haydns *verden* – opplysningstidens retoriske musikkforståelse, Eszterházas aristokratiske kultur, Wiens litterære

¹ Rosemary Hughes, *Haydn*, London: Dent, 1950, s. 116.

² Botstein, ”The Demise of Philosophical Listening”, s. 281.

salonger og Londons Hanover Square Rooms. Bort skal myten om den naive og muntre ”Papa Haydn”, og frem skal den kontroversielle og fasjonable komponisten, kapellmesteren, opera-impresarioen, forretningsmannen, kulturpersonligheten, ektemannen og elskeren som var berømt over hele den vestlige verden de siste 30 årene av sitt liv.

Hensikten med dette kapitlet er å kartlegge årsakene til dette paradigmeskiftet. Jeg argumenterer for at nyorienteringen innenfor Haydnforskningen må betraktes som en refleks av tre viktige tendenser innenfor de siste tiårenes musikalske og humanvitenskapelige landskap: For det første tidligmusikkbevegelsens rekonstruksjon av 1700-tallets fremføringspraksis, for det andre litteraturvitenskapens utforskning av den retoriske tradisjonen i vestlig kulturhistorie, og for det tredje en dreining innenfor musikkvitenskapen som helhet i retning av en større interesse for musikkens historiske og sosiale kontekst. Alle disse tre tendensene har skapt ”tomrom” i forståelsen av Haydn, som de nye Haydnforskerne forsøker å fylle. Hovedmålet til den nye Haydnforskningen er å rekonstruere et mer autentisk bilde av mennesket Joseph Haydn, hans musikk og hans kulturelle verden. Men en like viktig drivkraft er oppfatningen av at Haydn ikke nyter den status han fortjener innenfor den vestlige kunstmusikalske kanon.

Autentisitet og anakronisitet

Som Peter A. Hoyt bemerker, har Haydnforskning en tendens til å anta encyklopediske dimensjoner.³ Dette gjelder også flere av de nyere bidragene, hvor f.eks. James Webster analyserer ett enkelt verk av Haydn over hundrevis av sider, hvor undersøkelser av ca. 1300 variasjonsverker fra 1700-tallet ligger til grunn for Elaine Sismans fremstilling av Haydns klassiske variasjonsform og -teknikk, og hvor Mark Evan Bonds siterer et overveldende antall tyske, engelske, franske, italienske og spanske musikkteoretikere i sin fremstilling av 1700-tallets retoriske musikkforståelse. Hvis man betrakter den nye Haydnforskningen som helhet, er det likevel mulig å destillere ut et forskningsprogram som i prinsippet består av to stadier. Det første stadiet går ut på å fjerne anakronistiske forståelsesmodeller. Påstanden er at dagens oppfatning av Haydn er et produkt av 1800-tallets kategorier. Leon Botstein har i denne sammenhengen undersøkt hvordan et nettverk av estetiske, biografiske, ideologiske og historiografiske årsaker førte til at Haydn utover på 1800-tallet degraderes fra å representere

³ Jmf. Hoyt, ”Haydn’s New Incoherence”, s. 264.

instrumentalmusikkens *ne plus ultra* til å bli oppfattet som en rent historisk figur uten noen relevans for samtiden. Haydn var allment anerkjent som grunnleggeren av den autonome instrumentalmusikken. Men samtidig mente man at Haydns musikk manglet emosjonell dybde, sammenlignet med Mozarts og Beethovens. Haydns musikk ble ifølge Botstein oppfattet som "innocent, naive, cheerful, healthy, supremely well-crafted but essentially entertaining and emotionally distant, if not irrelevant".⁴ Botstein peker på flere årsaker til denne oppfatningen. For det første var det biografiske problemer. Haydn hadde ikke vært en fri kunstner, slik som Mozart og Beethoven, men derimot en tjener for aristokratiet. Man mistenkte derfor at Haydns musikk ble komponert slik omstendighetene krevde, heller enn som resultatet av en indre skapertrang. Haydns angivelige servilitet sto i motsetning til Mozarts opprør mot biskopen i Salzburg, og den antatte ignorante holdningen fra det wienerske aristokratiet. I Mozarts musikk hørte man en subversiv og melankolsk undertone, som gjenspeilte komponistens frustrasjon over sin egen sosiale underdanighet. Haydns musikk var derimot bare munter og spøkefull.

Årsaken til den emosjonelle grunnheten i Haydns musikk ble imidlertid også forklart psykologisk. Det var noe grunnleggende barnslig og underutviklet ved Haydns personlighet. Ifølge E. T. A. Hoffmann er Haydns musikk "dominated by a feeling of childlike optimism [...], a world of love, of bliss, of eternal youth [...], no suffering, no pain; only sweet, melancholy longing for the beloved vision." Mozart, derimot, "leads us deep into the realm of spirits," mens Beethoven "sets in motion the machinery of awe, of fear, of terror, of pain and awakens the infinite yearning which is the essence of romanticism."⁵ Man gjenkjenner her et utviklingsskjema, hvor Haydn representerer instrumentalmusikkens uskyldige barndoms-tilstand, Mozart den mer stormfulle ungdomstiden, og Beethoven den konfliktfylte voksen-verdenen. Den framvoksende borgerlige dannelsesideologien reduserte derfor Haydn til et tilbakelagt stadium. "One passed through Haydn on the way to musical maturity just the way music history passed through Haydn on the way to Mozart and Beethoven."⁶ Når denne oppfatningen om Haydn først etableres, er den ifølge Botstein svært seiglivet. "In the case of no other major composer was there as little evolution, so much consistency, so little genuine shift in aesthetic judgement and response. And until quite recently, this static and recalcitrant

⁴ Botstein, op.cit, s. 256.

⁵ David Charlton (ed.), *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*, trans. Martyn Clarke, Cambridge, ss. 97-98, 237-238, her sitert fra Botstein, op.cit., ss. 256-257.

⁶ Ibid., s. 266.

nineteenth-century perception seemed to have left an indelible mark on twentieth-century assessments of Haydn as well.”⁷

James Webster hevder at 1800-tallets ambivalente holdning til Haydn ble ytterligere forsterket ved inngangen til 1900-tallet, gjennom etableringen av ”wienerklassisisme” som musikkhistorisk epokebetegnelse. Klassisismebegrepet er ifølge Webster anakronistisk, og treffer ikke det essensielle ved Haydns musikk. Det fremvoksende skillet mellom ”absolutt musikk” og ”programmusikk” fører til at man ikke lenger oppfatter de utenommusikalske elementene i Haydns musikk. Hans instrumentalverker blir redusert til ren formalisme.

Rekonstruksjonen av en mer autentisk forståelse av Haydn forutsetter dermed at vi frigjør oss fra disse anakronistiske forståelsesrammene. Som Leon Botstein formulerer det: ”In order to rethink Haydn, the stubborn veneer of nineteenth-century habits of reception, which have extended well into this century, must be dissolved and scraped away.”⁸

Dette leder oss over til stadium to, som går ut på å gi det skisseaktige omrisset av den ”autentiske” Haydn dybde og farge. De to nøkkelordene her er *opplysningstid* og *retorikk*. ”Oplysningstid” handler i denne sammenhengen om den bredere kulturelle, sosiale og politiske konteksten Haydn virket innenfor. David P. Schroeder har utforsket hvilket intellektuelt klima Haydn beveget seg i, hvilke mennesker han omga seg med, og hvilke ideer han kom i kontakt med. Han hevder at Haydn var velorientert om opplysningstidens ideer, og at han i likhet med sine litterære forbundsfeller brukte sine verker til å fremme disse ideene.⁹ Dette representerer en helt ny oppfatning av en komponist som inntil nylig ble oppfattet som ”the most unliterary of men”¹⁰. Flere har utforsket påvirkningen fra andre kunstarter på Haydns musikk. Jessica Waldoff har undersøkt Haydns komiske opera *La vera costanza* (1778) på bakgrunn av følsomhetskultusen som oppsto i kjølvannet av Samuel Richardsons

⁷ Ibid., s. 256.

⁸ Ibid., s. 281.

⁹ David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and their Audience*, Oxford: Clarendon Press, 1990. Schroeder er ikke den første som har undersøkt Haydns kulturelle miljø og interesser. Pionérarbeidet er Georg Feders artikkel ”Joseph Haydn als Mensch und Musiker” (in: Gerda Mraz [hrg.], *Joseph Haydn und seine Zeit*, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, 2, Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1972, ss. 43–56). Haydns kulturelle omgivelser ble også utforsket i flere artikler av østerrikske musikk- og kulturhistorikere publisert i antologien *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit* (Herbert Zeman [hrgs], Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, 6, Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1976). Særlig Maria Hörwarthners artikkel ”Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion” (ss. 157-207) inneholder viktige vurderinger av Haydns litterære interesser og preferanser. Artikkelen ble publisert på nytt i engelsk oversettelse i Sisman (ed.): *Haydn and His World*, ss. 395-461.

¹⁰ Hughes, op.cit., s. 46.

enormt populære roman *Pamela* (1740).¹¹ Elaine Sisman argumenterer for at mange av de eksentriske trekkene ved Haydns symfonier fra 1770-tallet er en konsekvens av at mange av disse verkene har sin opprinnelse som mellomaktmusikk til teaterforestillinger ved Eszterháza.¹² Den kritiske resepsjonen av Haydns musikk i samtiden har også blitt gjort til gjenstand for undersøkelser. Gretchen A. Wheelock har undersøkt de mange samtidige beskrivelsene av Haydns vidd og humor.¹³ Sisman har satt disse kritiske omtalene av Haydn i forbindelse med resepsjonen av Shakespeare på andre halvdel av 1700-tallet, hvor en neoklassisk regelpoetikk (Gottsched, Frederik den Store) gradvis fortrenkes av en romantisk geniestetikk (Herder, Goethe, A. W. Schlegel). Sisman påpeker at det er "remarkable the degree to which critical responses to Shakespeare among German writers [...] correlate with critical responses to Haydn"¹⁴. James Webster har betraktet Haydns sene kirkemusikk i lys av den estetiske diskursen omkring det "sublime" tidlig på 1800-tallet.¹⁵ Heller ikke sosialhistoriske perspektiver har unnslettet blikket til de nye Haydnforskerne. Rebecca Green har fortolket Haydns operaer som del av en aristokratisk eller "representativ" offentlighet, hvor Eszterháza betraktes som "as a site for the circulation of power through the theatrical spectacle of courtly life with all its ceremonies, processions, and representation, of which opera was only the most formal, and evidently the most lavish."¹⁶

"Retorikk" er på sin side nøkkelordet i rekonstruksjonen den musikkforståelsen som Haydns komposisjonspraksis utfoldet seg innenfor. Både Sisman, Mark Evan Bonds og James Webster arbeider ut fra en hypotese om at Haydns musikk, i likhet med all annen musikk på siste halvdel av 1700-tallet, ble komponert og vurdert på grunnlag av regler, konvensjoner og prinsipper fundert i den klassiske retorikken, som fremdeles fungerte som en slags allmenn kunsthåndbok på Haydns tid. Ved å gjenerobre retorikken kan man etablere en forståelsesramme som klarer å fange inn aspekter ved Haydns komposisjonsteknikk som har vært underkjent eller misforstått av tidligere musikkvitenskap, fordi den har operert med en anakronistisk "organisistisk" forståelse av Haydns komposisjonsteknikk. Dette omfatter blant annet

¹¹ Jessica Waldo, "Sentiment and Sensibility in *La vera costanza*", in: Sutcliffe (ed.), *Haydn Studies*, ss. 70-119.

¹² Elaine Sisman, "Haydn's Theater Symphonies", *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), ss. 292-352.

¹³ Gretchen A. Wheelock, *Haydn's Ingenious Jestings With Art: Contexts of Musical Wit and Humor*, New York: Schirmer Books, 1992. Jeg gjennomgår hovedtrekkene i kapittel 3.

¹⁴ Sisman, "Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality", in: Sisman (ed.): *Haydn and His World*.

¹⁵ James Webster, "The *Creation*, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime", in: Sisman (ed.), *Haydn and His World*, ss. 57-102.

¹⁶ Rebecca Green: "Representing the Aristocracy: The Operatic Haydn and *Le pescatrici*", in: Sisman (ed.), *Haydn and His World*, s. 155.

variasjonsform og variasjonsteknikk (Sisman), bruken av konvensjonelle formskjemaer og "retoriske" teknikker for tematisk utarbeidelse (Bonds), og teknikker for gjennomkomponering og innkorporering av "utenommusikalske assosiasjoner" (Webster). Påstanden er at tradisjonelle forestillinger om "absolutt musikk" og "organisk utvikling" ikke er egnet for å forstå disse aspektene ved Haydns musikk.

Dette er i høyeste grad nye perspektiver innenfor Haydnforskningen. Ikke fordi den kulturelle konteksten tidligere har vært ignorert, men fordi den ikke har blitt vurdert som noen viktig forutsetning for å forstå musikken. Haydns verker har først og fremst blitt oppfattet som "absolutt musikk", og skrevet inn i en stilhistorisk utviklingslinje fra senbarokken frem til den gryende romantikken. Hos de nye Haydnforskerne er ikke de kontekstuelle aspektene lenger kulturhistoriske tilleggsopplysninger, men derimot fortolkningsmessige premisser. Haydns verker betraktes ikke lenger som autonome kunstverker i en sjangerhistorisk utvikling, men derimot som kulturelle artefakter som må forstås på grunnlag av konteksten de oppsto innenfor.

Den nye Haydnforskningen og tidligmusikkbevegelsen

Det er ikke vanskelig å se at de nye Haydnforskernes rekonstruksjon av den "autentiske" Haydn har likheter med tidligmusikkbevegelsens arbeider med å rekonstruere av den historiske musikkens autentiske instrumentarium og fremføringspraksis.¹⁷ Hos begge er målsettingen å fjerne "anakronistiske" overlageringer slik at det "autentiske" kan tre frem. Det er i så måte heller ikke tilfeldig at de viktigste bidragene innenfor nyere Haydnforskning har

¹⁷ For en fremstilling av tidligmusikkbevegelsens historie, se Howard Mayer Brown: "Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement", i Nicholas Kenyon (ed.): *Authenticity and Early Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, ss 27-56, og Harry Haskell: *The Early Music Revival: A History*, London: Thames and Hudson, 1988. I hvor stor grad tidligmusikkbevegelsen har lyktes i å rekonstruere eldre tiders fremføringspraksis er fremdeles omdiskutert. En musikkvitenskapelig diskusjon av dette problemet vil sprengte rammene for denne hovedoppgaven, men jeg tar imidlertid for gitt at 1) de historiografiske problemene knyttet til rekonstruksjonen av eldre tiders fremføringspraksis ikke er større enn tilsvarende problemer innenfor andre områder av historiefaget, 2) at det ikke er noen motsetning mellom å spille "autentisk" og å spille "overbevisende" og 3) at forestillingen om tidsriktig fremføringspraksis ikke er uforenlig med moderne filosofisk hermeneutikk, slik denne f.eks. er utformet av Hans-Georg Gadamer i *Wahrheit und Methode* (1960). Jeg er imidlertid enig i at autentisitetetsbegrepet inneholder moralfilosofiske assosiasjoner som vil virke stigmatiserende på alle fremførelser som er "inautentiske". Jeg vil også ta avstand fra en snever positivistisk forståelse av autentisitetetsbegrepet, hvor man naivt antar at fortiden som sådan lar seg rekonstruere. For mer om denne problematikken, se Nicholas Kenyon (ed.): *Authenticity and Early Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Richard Taruskin: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1995; Peter Kivy: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1995; John Butt: *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

kommet etterkant av den massive bølgen av ”autentiske” innspillinger av Haydns musikk, med dirigenter som Roy Goodman, Franz Brüggen, Sir Roger Norrington, Sigiswald Kuijken, Trevor Pinnock, John Eliot Gardiner og Bruno Weil.

Den nye Haydnforskningens forhold til tidligmusikkbevegelsen går imidlertid lenger enn paralleller i innfallsvinkel. For som Leon Botstein påpeker, har rekonstruksjonen av 1700-tallets fremføringspraksis ført til at Haydns musikk fremstår med en langt større emosjonell intensitet enn tidligere. Elegansen og forfinelsen har blitt supplert med drama og patos.¹⁸ Dette er et poeng som også understrekes av A. Peter Brown:

[W]ith the recent revelations of historically informed performances using period instruments in rooms of a size similar to those in which these works [Haydns Londonsymfonier, e.s.] were first heard, it has been possible to achieve expressive heights previously thought impossible or inappropriate. Even those whose sensitivities have been dulled by the overwrought expression and overpowering sonorities of Bruckner, Mahler, and Richard Strauss find their reactions to late eighteenth-century orchestral music revitalized when the works are heard in circumstances and surroundings appropriate to their historical scale.¹⁹

Den nye uttrykkskraften har dermed rokket ved den tradisjonelle oppfatningen av Haydns musikk. For det første kan, som Clemens Höslinger antyder, den manglende anerkjennelsen som Haydn har lidd under, betraktes som en konsekvens av at Haydns musikk tidligere ble spilt av orkestre flere ganger større enn komponisten forestilte seg, og med tempi og artikulasjon tilpasset Bruckner og Richard Strauss.²⁰ Det viktigste er imidlertid at annerledesheten ved de ”autentiske” Haydnfremførelsene har ført til en økt bevissthet om den kulturelle avstanden mellom oss og 1700-tallet. Som Ethan Haimo beskriver det:

In recent years, the historical performance movement has helped clarify just how much music has changed, at least in some dimensions. Even beyond the supremely practical issue of what eighteenth-century notation meant, we have come to realize how different this music must have sounded from how we used to think it did. To compare a recent CD of Haydn's symphonies recorded by a group such as the Hanover Band with an LP of the same works by the Cleveland Orchestra with George Szell from the 1960s, or a keyboard sonata in a performance on a fortepiano by Malcolm Bilson with the same work as recorded on a Steinway three or four decades ago is to be struck with the aural equivalent of culture

¹⁸ Botstein, op.cit., s. 265.

¹⁹ A. Peter Brown: ”The Sublime, The Beautiful and the Ornamental: English Aesthetic Currents and Haydn's London Symphonies”, in: Otto Biba and David Wyn Jones (ed.), *Studies in Music History: Presented to H. C. Robbins Landon on His Seventieth Birthday*, London: Thames and Hudson, 1996, s. 69-70.

²⁰ Jmf. Clemens Höslinger: ”Reception”, in: David Wyn Jones (ed.): *Oxford Composer Companions: Haydn*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, ss. 336-337.

shock.²¹

Dette har ført til en generell antagelse om at også *fortolkningen* av musikken har gjennomgått en like stor forandring i dette tidsrommet. Flere av de nye Haydnforskerne betrakter derfor sine arbeider som et nødvendig musikkvitenskapelig supplement og korrelat til tidligmusikkbevegelsens fremførelser. Med lingvistikkens termer kan vi si at mens tidligmusikkbevegelsen har forsøkt å rekonstruere Haydns autentiske *uttrykksside*, er det de musikkvitenskapens oppgave å rekonstruere *innholdssiden*. En slik oppfatning synes å komme til uttrykk i Mark Evan Bonds uttalelse om at "[r]ecent decades have witnessed great advances in our understanding of how Haydn's symphonies were performed during his lifetime, yet we still know relatively little about how the composer's contemporaries actually perceived this music"²².

Tidligmusikkbevegelsens Haydnfremførelser har dermed paradoksalt nok skapt en følelse av fremmedhet overfor Haydns musikk. Verkene fremstår med en ny og overveldende uttrykkskraft, men samtidig har det blitt vanskeligere å forstå hva de egentlig uttrykker. Hvis målet er en "autentisk" forståelse av Haydn er det ikke nok å *fremføre* musikken på en tidsriktig måte, man må i tillegg også *fortolke* musikken på grunnlag av en tidsriktig erfaringshorisont. Som Ethan Haimo formulerer det:

Although the historical performance movement has been tremendously successful in showing just how different the music of the eighteenth century might have sounded, we must not forget that this is only part of the story – and the most external part at that. If we perform on authentic instruments with authentic pitch (whatever that was), authentic tempos, and just the right amount (if any) of *messa di voce*, we still make a complete hash of it if we do not free ourselves from the aesthetic attitudes of the intervening two

²¹ Ethan Haimo, *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Oxford: Clarendon Press, 1995, s. vii.

²² Bonds, "The Symphony as Pindaric Ode", i Sisman (ed.), *Haydn and His World*, s. 131. Det finnes også flere eksempler på at tidligmusikere og Haydnforskere har slått sine krefter sammen i arbeidet med å få Haydn til å fremstå i autentisk skikkelse. Det kanskje mest karakteristiske tilfellet er plateselskapet Deccas ambisiøse prosjekt med å spille inn samtlige Haydnsymfonier med dirigenten Christopher Hogwood og barokkorkesteret The Academy of Ancient Music. James Webster ble her brukt som musikkvitenskapelig konsulent. Webster publiserte en artikkel i tidsskriftet *Early Music*, hvor han redegjorde for de fremføringspraktiske problemene i forbindelse med Haydns symfonier. (James Webster : "On the Absence of Keyboard Continuo in Haydn's Symphonies", *Early Music*, xviii (1990), 599–608.) Verkene ble gitt ut i kronologisk ordnede CD-bokser, med tekster hvor Webster redegjorde for kronologiske og tekstkritiske problemer, i tillegg til å skrive analytiske kommentarer til hver enkelt symfoni. På bakgrunn av dette er det ikke overraskende at Leon Botstein hevder at musikkvitenskapen og tidligmusikkbevegelsen de siste tiårene har gått hånd i hånd i forsøket på å gjenerobre Haydn som "a composer of passion and intensity to match Haydn the composer of elegance and refinement." (Botstein, "The Demise of Philosophical Listening", s. 265.) I Tom Beghins tilfelle er endog tidligmusikkutøveren og musikkhistorikeren samlet i en og samme person: Beghin er, foruten å være bidragsyter til antologien *Haydn and His World* (1997), fortepianist, med CD-innspillinger av både Haydn og Beethoven på meritlisten.

centuries, or if we do not understand the artistic, social, and compositional background for this music, bringing that understanding to bear on the music.²³

Denne uttalelsen kan stå som en programmerklæring for den nye Haydnforskningen som helhet. Målet er som vi har sett nettopp å fjerne anakronistiske forståelsesrammer og forstå musikken på bakgrunn av dens opprinnelige kulturelle kontekst. Det er i denne sammenhengen interessant å merke seg at en tilsvarende erkjennelse har ført til at tidligmusikkbevegelsen selv har begynt å orientere seg mot resepsjonssfæren.²⁴ Som Shai Burstyn påpeker, har det vært en tendens blant tidligmusikkutøvere til å naivt anta at et verk som fremføres autentisk også automatisk vil erfares på en autentisk måte.²⁵ Kritikken mot denne oppfatningen har ført til at man har begynt å operere med begrepet "tidsriktig lytting" ("period ear"), som et supplement til tanken om tidsriktig fremførelse ("period performance"). En tilnærming mot en slik tidsriktig lyttemåte kan ifølge Burstyn oppnås ved å analysere verker "in their historical context, specifically with the conceptual and perceptual tools available to its contemporaries and to the conscious exclusion of later, anachronistic ones".²⁶ Det er dette de nye Haydnforskerne forsøker å gjøre.

Tidligmusikkbevegelsen kan dermed sies å ha bidratt til å endre oppfatningen innenfor musikkvitenskapen av forholdet mellom musikkens meningsinnhold og resepsjonshistorie. Som Dahlhaus har påpekt, har resepsjonshistoriske fremstillinger en tendens til å utformes som enten fremskritt- eller forfallshistorier. Den første baserer seg på grunntanken om at et verks "sanne" meningsinnhold er noe som avdekkes gradvis, i en historisk prosess hvor nye tolkninger stadig kommer til og supplerer, reviderer eller erstatter de som allerede foreligger. "Das 'Nachleben' der Werke, wie Walter Benjamin es nannte, erscheint als Entwicklung eines Wahrheitsgehaltes, der gerade bei bedeutenden Werken zu Anfang fast immer halb latent bleibt und erst allmählich hervortritt oder einem Werk überhaupt erst auf späteren Stufen der Rezeption zuwächst."²⁷ Forfallshistorien baserer seg derimot på grunntanken om at alle musikkverker er uttrykk for tiden de ble skapt i, og at de derfor blir forstått best innenfor den kulturen de er en del av. Den eneste måten å komme fram til en egnet og

²³ Haimo, op.cit., s. viii.

²⁴ 25-årsjubileumsnummeret av tidsskriftet *Early Music* (XXV no. 4 [1997]) ble f.eks. i sin helhet viet temaet resepsjonsforskning.

²⁵ Shai Burstyn, "In quest of the period ear", *Early Music*, XXV no. 4 (1997), s. 693.

²⁶ Ibid., s. 697. Det kan åpenbart diskuteres hvorvidt det overhodet er hensiktsmessig å operere med et begrep om tidsriktig lytting. For en vitenskapsteoretisk kritikk av denne posisjonen, jmf. Ståle Wikshåland, "...en melodi som unnslipper, en innskrift som består." *Studier i Claudio Monteverdi og musikalsk barokk*, Oslo: Universitetsforlaget, 1997, kapittel 1, "Opprinnelighet som fantasme", ss. 15-48.

²⁷ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977, s. 245.

ufordreid forståelse av et verks "egentlige" meningsinnhold består dermed i en rekonstruksjon av samtidens vurderinger og kategorier.

Det er flere ting som tyder på at det har skjedd en dreining mot en historisisme innenfor musikkvitenskapen som helhet de siste par tiårene, mao. at Dahlhaus' forfallsmodell har overtatt for fremskrittmodellen. "We have perhaps learned, after two centuries of more and more comprehensive historicism, to seek out the meaning of a work for its composer and his contemporaries, and then to accept and reject it on those terms", skriver f.eks. forfatteren i en ny bok om Haydns *Skapelsen*.²⁸ I en annen ny bok om Beethoven snakkes det om å "remove the myriad images and constructs of Beethoven from attempts to reformulate a potentially valid historical representation of what the composer intended, what his musical texts mean, and what they ought to sound like."²⁹ Til og med innenfor Brucknerforskning snakkes det for tiden om "the diligence, as Adorno wrote of Beethoven's *Missa Solemnis*, to 'alienate it [Bruckners musikk, e.s.], to break through the crust of latter-day reception that 'protectively surrounds it'".³⁰ Hvis vi i det minste holder oss til våre nye Haydnforskere, er det innlysende at tidligmusikkbevegelsen har skapt en overbevisning, eller i det minste et håp, om at det også på resepsjonssiden finnes "noe" der ute som vil bidra ytterligere til å gi Haydns musikk tilbake dens tapte stråleglans. Som Mark Evan Bonds uttrykker det: "We will surely gain by the attempt to hear in these symphonies something of what Haydn's own audiences might have heard in them."³¹ Det er vanskelig å forestille seg Eduard Hanslick, Heinrich Schenker eller Arnold Schönberg (eller Dahlhaus, for den saks skyld) si det samme.

Gjenoppdagelsen av retorikken

De nye Haydnforskernes vektleggingen av retorikkens betydning for forståelsen av det sene 1700-tallets instrumentalmusikk må betraktes som en naturlig konsekvens av den generelle gjenoppdagelsen av retorikken innenfor kulturvitenskapene de siste tiårene. Nyere historieforskning har vist hvor omfattende innflytelse retorikken hadde på alle aspekter av

²⁸ Nicholas Temperley, *Haydn: The Creation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, s. 46.

²⁹ Leon Botstein, "The Search for Meaning in Beethoven: Popularity, Intimacy, and Politics in Historical Perspective", in: Scott Burnham and Michael P. Steinberg (ed.), *Beethoven and His World*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2000, s. 332.

³⁰ Benjamin M. Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No. 8*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 9.

³¹ Bonds, "The Symphony as Pindaric Ode", s. 150.

samfunnslivet fra oldtiden og frem til slutten av 1700-tallet.³² Påvisningen av at retorikken i hele denne perioden fungerte som en slags allmen kunsthåndverk har vært av stor betydning, både innenfor litteraturforskningen og musikkvitenskapen. Allerede i antikken ble retorikk og poetikk oppfattet som mer eller mindre identiske fagfelter (poetikken hadde metrikken i tillegg), og gjennom det meste av den retoriske tradisjonen var poetikken en ”gren på retorikkens tre” (Fafner). Brian Vickers har demonstrert hvordan renessansehumanistene fra midten av 1400-tallet brukte retorikken som modell når de utviklet kunsthåndverk for de forskjellige skjønne kunster (skulptur, arkitektur, malerkunst og musikk). Vickers skriver at dette var naturlig i og med at retorikken på denne tiden utgjorde den eneste komplette og integrerte kommunikasjonsteori:

What had been done for language – on the grounds of its usefulness to life and business – had not been done for painting, architecture, or music. Given the revival, in the fourteenth and fifteenth centuries, of an educational system based upon the language-arts, it was also inevitable that theorists should have applied concepts derived from grammar, logic, and rhetoric to arts which did not use language.³³

For musikkteoriens del førte dette til at en rekke termer fra grammatikken og retorikken, som f.eks. tema, motiv, frase, metrikk, rytme, periode, eksposisjon, episode, aksent, artikulasjon, figur, stil og komposisjon ble overført til musikken. I dette perspektivet kan den nye Haydnforskningen betraktes som del av et større kulturhistorisk prosjekt, som handler om å kartlegge retorikkens forgreininger inn i samtlige områder av menneskelig *poiesis* og *praxis* helt frem til dens ”død” mot slutten av 1700-tallet. En påvisning av retoriske elementer i Haydns musikk vil i denne sammenhengen være like mye et bidrag til utforskningen av retorikkens historie som musikkens.

Viktigere i denne sammenhengen er imidlertid påvisningen av at kjennskap til retorikk er en viktig forutsetning for å forstå vesentlige aspekter av litteraturen og kunsten som er skapt innenfor den retoriske tradisjonen. Som Øivind Andersen formulerer det: ”Kjenner vi [retorikken], har vi en nøkkel til å tolke all den litteraturen – fra antikken til romantikken – som er blitt skrevet etter retorikkens regler og innenfor en retorisk tradisjon.”³⁴ En lignende hypotese ligger også åpenbart til grunn for de nye Haydnforskernes utforskning av retorikken.

³² Jmf. George Kennedy: *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition From Ancient to Modern Times*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980; Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1988; Jørgen Fafner: *Tanke og tale: Den retoriske tradisjon i Vesteuropa*, København: C. A. Reitzels Forlag, 1995.

³³ Vickers: *In Defence of Rhetoric*, s. 341.

³⁴ Andersen, *I retorikkens hage*, Oslo: Universitetsforlaget, 1995, s. 4.

Tom Beghin synes å spissformulere hypotesen man arbeider ut fra gjennom sin påstand om at “rhetoric was a pervasive factor in the cultural environment at the end of the eighteenth century; and [...] a reappraisal of it – at the end of the twentieth century – allows for a more authentic understanding of Haydn’s music.”³⁵

Det attraktive ved denne hypotesen om retorikken som tapt fortolkningskode ligger i det faktum at tidspunktet hvor Haydns musikk tilsynelatende mister effekten på sine lyttere sammenfaller omtrent nøyaktig med tidspunktet hvor retorikken fortrenses av en romantisk uttrykksestetikk. Som John Bender og David E. Wellbery har demonstrert,³⁶ marginaliseres retorikken i en historisk prosess som omfatter to faser. Opplysningstiden forkaster retorikken som relevant teoretisk modell innenfor vitenskapens og moralens område. Romantikken gir det endelige dødsstøtet til retorikken som relevant modell innenfor kunsten og litteraturen. I løpet av 1700-tallet vokser det dessuten fram en filosofisk estetikk som søker kunstens grunnlag og eksistensberettigelse i andre prinsipper enn retorikkens.³⁷

Å hevde at den klassiske retorikken øvde innflytelse på en komponist som Joseph Haydn representerer imidlertid en nyorientering i forståelsen av den klassiske instrumentalmusikken. Tidligere har den alminnelige oppfatningen vært at retorikkens påvirkning på musikken først og fremst begrenser seg til barokkens figurlære, og at denne ikke lenger har noen komposisjonsteknisk relevans etter midten av 1700-tallet. Friedrich Blume hevder f.eks. at “the art of musical rhetoric is [...] gradually lost in the generation of Bach’s sons, which replaced outlived rhetorical formulas by the natural outpouring of the human heart.”³⁸ At musikkteoretikere som Heinrich Christoph Koch og Johann Nicolaus Forkel fortsatte å operere med retoriske begreper på slutten av 1700-tallet har blitt oppfattet som et tegn på at teoretikerne var i utakt med samtidens komposisjonspraksis. Karakteristisk er John Neubauers påstand om at Forkel “[clung] to the outdated language of musical rhetoric in accounting for the developmental sections in the new sonata movements.”³⁹ Neubauer betrakter framveksten av en autonom instrumentalmusikk nettopp som en løsrivelse av

³⁵ Tom Beghin: “Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of his Keyboard Sonata in D Major, HOB.XVI:42”, in: Sisman (ed.): *Haydn and His World*, s. 203.

³⁶ John Bender and David E. Wellbery, “Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric”, in: John Bender and David E. Wellbery (ed.), *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford: Stanford University Press, 1990, s. 11.

³⁷ Jmf. Vickers, op.cit., ss. 201-213.

³⁸ Friedrich Blume, *Renaissance and Baroque Music*, New York: Norton, 1967, s. 105, her sitert fra Patrick McCreless, “Music and Rhetoric”, i: Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 872.

³⁹ John Neubauer: *The Emancipation of Music From Language*, New Haven/London: Yale University Press, 1986, s. 34.

musikken fra retoriske prinsipper, og hevder dessuten at den musikalske retorikken hemmet instrumentalmusikkens utvikling.

Den første som for alvor utfordret denne oppfatningen var Leonard G. Ratner, som i sin innflytelsesrike bok *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980) hevdet å gi en fullstendig fremstilling av den wienerklassiske musikkens stilgrunnlag og komposisjonsprinsipper, slik disse ble formulert av samtidens musikkteoretikere. Disse prinsippene og kriteriene ble ifølge Ratner på 1700-tallet subsumert nettopp under kategorien *retorikk*:

Both language and music had their vocabulary, syntax, and arrangement of formal structures, subsumed under the title *Rhetoric*. The skilled composer, the well-trained performer, the perceptive listener had command of musical rhetoric, much as a literate person today deals with the grammar of language. The expertise of the composer was shown in his ability to manipulate his ideas flexibly and felicitously within the rhetorical system.⁴⁰

Ratner baserer fremstillingen på et bredt spekter av komposisjonslærebøker og musikkteoretiske avhandlinger fra hele 1700-tallet, i tillegg til analyser av selve musikken. Hensikten er ifølge Ratner å oppstille et sett med kriterier som kan fungere som hjelpemidler i undersøkelsen av den klassiske instrumentalmusikken. Fremstillingen omfatter fire kategorier: "Expression", som omhandler det musikalske språkets vokabular og innhold (teorier om følelsesuttrykk, musikalske "topoi", programmatisk elementer osv.), "rhetoric", som primært dreier seg om musikkens syntaktiske aspekter (periodikk, melodikk, rytmikk, harmonikk, tekstur etc.), "form" (todelte danseformer, sonateform, rondo, arieformer, fantasi etc.), og "stylistic perspectives", som er en fremstilling av 1700-tallets ulike stilistiske inndelinger av musikken (fransk/italiensk/tysk, høy/middels/lav, komisk/seriøs, kirke/teater/kammer osv.). En tilegnelse av dette musikalsk-retoriske systemet gjør det ifølge Ratner mulig å "approach the music and musical precepts of the 18th century in much the same way a listener of that time would have done."⁴¹

Særlig Mark Evan Bonds og Elaine Sismans arbeider fremstår som en viderføring av Ratners bok. Perspektivet er i utgangspunktet det samme, nemlig å analysere og fortolke den klassiske instrumentalmusikken på grunnlag av tidens egne teoretiske og estetiske kategorier. Hos Sisman utvides imidlertid perspektivet, ved at hun undersøker aspekter ved Haydns, Mozarts og Beethovens musikk som Ratner mer eller mindre ignorerer (variasjonsteknikk og

⁴⁰ Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Shirmer, 1980, s. xiv-vx.

⁴¹ Ibid., s. xvi.

variasjonsform). Dessuten gjøres musikkens grunnlag i retorikken mer omfattende hos de nye Haydnforskerne enn hos Ratner. Sisman snakker i mer utvidet forstand om en grunnleggende retorisk forståelseshorisont ("mind-set"⁴²), og antyder dermed at man "tenkte" musikken i retorikkens begreper i mer grunnleggende forstand enn Ratners fremstilling gir uttrykk for. Ratners perspektiv kritiseres for å være for snevert musikkteoretisk, og ikke ta hensyn til de mer grunnleggende estetiske prinsipper som også var forankret i retorikken. Mark Evan Bonds hevder f.eks. at forståelsen av musikalsk form var basert på tanken om visse felles prinsipper som lå til grunn for både talekunsten og musikken. Bonds kritiserer Ratner for å ikke i stor nok grad klare å fri seg fra en 1800-tallsforståelse av musikalsk form i sin fortolkning av 1700-tallets musikkteoretikere.

Denne meningsforskjellen mellom Ratner og de nye Haydnforskerne henger sannsynligvis også sammen med at de nærmer seg 1700-tallets musikkteori med forskjellig musikalsk erfaringsgrunnlag. Ratner mener at vi allerede i utgangspunktet forstår den klassiske instrumentalmusikken, uten å gå omveien om 1700-tallets musikalske retorikk: "The music of Haydn, Mozart, and Beethoven and their contemporaries has a familiar and friendly ring. It speaks to us clearly and directly. We are moved by the powerful eloquence of its masterpieces, and we delight in the trimness and fluency of its minor works."⁴³ For Bonds og Sisman er det derimot et hovedpoeng at det er aspekter ved det sene 1700-tallets musikk som er misforståtte og underkjente av moderne musikkvitenskap. Her ser vi forskjellen mellom Ratner, som utgav sin bok på et tidspunkt hvor den klassiske instrumentalmusikken enda ikke var tatt hånd om av tidligmusikkbevegelsen, og Bonds, som på sin side åpenbart har opplevd det Ethan Haimo beskrev som "auditivt kultursjokk":

The continuity that links the classical era with our own is deceptive. For while the music of Haydn, Mozart, and Beethoven is among the the earliest to have enjoyed an unbroken tradition of performance in the concert hall down to our day, we have only recently begun to learn just how much the nature of the instruments, performance techniques, standards of tempo, and locales of performance – in short, the very sound and perception of the music – have changed. The theoretical premises of musical form have

⁴² Jmf. Sisman, *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 12. Sismans begrep "mind-set" er så vidt jeg kan bedømme en omskrivning av Leonard B. Meyers begrep "preparatory set", som henviser til de generelle antagelser om estetisk og musikalsk erfaring en kvalifisert lytter bringer med seg i lytteprosessen (jmf. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago/London: University of Chicago Press, ss. 77-79.) Begrepet minner om den filosofiske hermeneutikkens begrep om "forståelseshorisont", men det er likvel grunn til å understreke den store forskjellen mellom disse to retningene. Meyers modell er persepsjonpsykologisk, og hans teorier om musikalsk erfaring har dermed alltid en tendens til å fremstå som komplekse stimuli-respons-modeller. Den filosofiske hermeneutikkens røtter i Edmund Husserls fenomenologi vektlegger derimot i langt større grad bevissthetens aktive og konstituerende aktivitet i fortolkningen av tekster, kunstverker og musikk.

⁴³ Ratner, op.cit., s. xiv.

undergone changes since that time that are every bit as important. Yet *even the most widely accepted recent attempts to interpret eighteenth-century sources have been influenced, to a suprising degree, by nineteenth-century concepts of form*. Only by reevaluating the basis for present-day attitudes towards Classical forms can we begin to recognize the discontinuity of theoretical thought that separates the age of Haydn, Mozart, and Beethoven from our own.⁴⁴

Mens Ratners bok dermed fremstår som en slags botanikkbok til en skog vi allerede kjenner, slik at vi kan få enda mer ut av den ukentlige søndagsturen gjennom å vite navnet på alle trærne og plantene, er intensjonen bak Bonds' og Sismans bøker heller å lage kart over gjengrodd stier og beskrivelser av vekster som siden har blitt overgrodd. Skogen har blitt til fremmed villmark.

Musikkvitenskapelig paradigmeskifte

De nye Haydnforskerne er ikke de eneste som har begynt å rette fokuset mot musikkens kulturelle kontekst. Tvert i er disse forskerne del av et generelt paradigmeskifte innenfor angloamerikansk musikkvitenskap de siste 20 åra. I sin nå klassiske bok *Musicology* (1985) foretok Joseph Kerman et oppgjør med positivismen som hadde vært rådende innenfor den angloamerikanske musikkvitenskapen etter krigen. Han anklaget musikkhistorikere for å kun være snevert opptatt av "fakta" om og omkring musikken. "Musicologist dealt mainly in the verifiable, the objective, the uncontroversial, and the positive", skriver Kerman.⁴⁵ Gamle manuskripter ble funnet, beskrevet og gitt ut i tekstkritiske utgaver. Årstall ble fastslått, *cantus firmi* ble identifisert, gamle notepapir datert. Musikkhistoriens forskjellige hendelser ble betraktet som autonome fenomener og plassert inn i enkle utviklingsskjemaer. Den politiske, sosiale og idéhistoriske kontekst ble mer eller mindre ignorert. Historiske fremstillinger fremsto ofte som store opphopninger av "fakta" med et minimum av historisk og estetisk fortolkning.

Mens musikkhistorieskrivningens problem dermed var overfladiskhet, var musikkteoriens problem derimot en altfor nærsynt fokusering på musikkens struktur. Musikkteoretikerne ignorerte dermed ifølge Kerman både musikkens kulturelle kontekst, og

⁴⁴ Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1991, s. 30, uth. e.s. For Bonds' kritikk av Ratners fremstilling av 1700-tallets formforståelse, se *Wordless Rhetoric*, ss. 33-52, 114.

⁴⁵ Kerman, *Musicology*, London: Fontana, 1985, s. 42.

alt det som gjør musikken uttrykksfull og rørende: "By removing the bare score from its context in order to examine it as an autonomous organism, the analyst removes that organism from the ecology that sustains it."⁴⁶

Kermans poeng var at verken musikkhistorieforskning eller musikkteori burde være mål i seg selv, men derimot midler til å oppnå innsikt i musikkverker som estetiske objekter. Musikkvitenskapens viktigste oppgave burde ifølge Kerman være "criticism": Fortolkning og vurdering av musikk betraktet som selvstendig kunstverk. Dette innebærer å betrakte musikken

within its full historical context: a context flooded with lesser music [...], coloured by historical performance conditions different from those we now accept, informed by complex economic, social, intellectual, and psychological forces, and cross-hatched by intertextuality – by the references composers make in one work to another as acknowledged model or unacknowledged influence.⁴⁷

Kerman anslo i 1985 positivismen for å fremdeles være den ledende retningen innenfor musikkvitenskapen. Mye tyder på at en mer hermeneutisk innfallsvinkel har fått et sterkere fotfeste innenfor musikkvitenskapen siden den gangen. I hvert fall gjelder dette Haydn-forskningen. W. Dean Sutcliffe gir i forordet til antologien *Haydn Studies* 1998 uttrykk for at den nyere Haydnforskningen har foretatt et oppgjør med positivismen, og blitt mer hermeneutisk orientert:

[M]ost attention [within Haydn scholarship] has been devoted to all the musicological problems surrounding such a vast and widely dispersed creative output – matters of authenticity, chronology, documentation, performance practice, and the establishment of reliable and scholarly editions. On the other hand, in hermeneutic terms, the Haydn industry is still young, perhaps in obedience to the old unwritten law of musical research that demanded a full tally of 'facts' before proper aesthetic interpretation could begin. This may be somewhat unfair, since work that answers this need has begun to appear in more than isolation, but there is no doubt that the general thrust of Haydn research has been highly positivistic. When some of this work has crossed the line into aesthetics, the results have often been disappointing, strikingly below the level of thought evident elsewhere. The result is that our perception of Haydn as a creative figure is quite undeveloped compared with the historical and aesthetic resonance that has accrued to all other comparably great composers.⁴⁸

⁴⁶ Ibid., s. 73.

⁴⁷ Ibid., s. 72.

⁴⁸ W. Dean Sutcliffe, "Preface", i: Sutcliffe, (ed.), *Haydn Studies*, s. vii.

W. Dean Sutcliffe skriver at hensikten med artiklene i antologien *Haydn Studies* er å utvide grunnlaget for forståelsen av Haydn gjennom å fokusere på temaer som resepsjon, stil og estetikk. Det samme gjelder for artiklene i antologien *Haydn and his World* (1997), hvor artikkelforfatterne ifølge antologiens redaktør anvender ”contextual strategies [which] focus on aesthetic categories, decorum, rhetorical argumentation, modes of listening, aristocratic culture, and the role of theater in Haydn’s time, and critical reception in his time and thereafter.”⁴⁹

Sammenligner man disse to antologiene med f.eks. H. C. Robbins Landons gigantiske fembinds Haydnbiografi *Haydn: Chronicle and Works I-V* (1976-80) ser man tydelig hva som er forskjellen mellom de gamle og de nye Haydnforskerne. Landons biografi er delt inn i på den ene siden en krønike som nærmest drukner i primærkilder, og på den andre siden tradisjonelle form- og strukturanalyser. Kildene gjengis så å si uredigert med et minimum av sammenbindende tekst fra forfatterens side, og omfatter alt fra brev og trivialia til resepsjonshistoriske dokumenter av uvurderlig betydning for en historisk fortolkning av Haydns musikk. Informasjonen som fremkommer i kildene utgjør imidlertid aldri premisser i Landons analyser av verkene. Tvert imot er det så å si vanntette skott mellom tekst og kontekst i Landons fremstilling. Tanken bak biografien er åpenbart å simpelthen vise fram primærkildene, og beskrive alle verkene. Krønikedelen fremstår dermed som en slags appendiks til musikken selv. Særlig påfallende er dette i det tredje bindet (*Haydn in England: 1791-1795*), hvor Landon gjengir et stort antall av Londonpressens anmeldelser av Haydns Londonsymfonier. Landons påfølgende analyse av symfoniene er imidlertid helt tradisjonelle form- og strukturanalyser. Kontrasten er dermed stor til f.eks. A. Peter Browns undersøkelse av disse kritikkene, som demonstrerer hvor tett disse henger sammen med diskursen omkring det ”sublime” britisk 1700-tallsestetikk, for å deretter peker ut hvilke stilelementer i verkene de forskjellige estetiske kategoriene i kritikkene sikter til.⁵⁰

Gjennom sin vektlegging av musikkens kulturelle kontekst skiller de nye Haydnforskerne seg også interessant nok fra det som må regnes som det nye standardverket om Haydn på tysk, Ludwig Finschers *Joseph Haydn und seine Zeit* (2002). Riktignok har

⁴⁹ Sisman, ”Preface and Acknowledgments”, i: Sisman (ed.), *Haydn and his World*, s. ix-x.

⁵⁰ Jmf. A. Peter Brown, ”The Sublime, The Beautiful and the Ornamental: English Aesthetic Currents and Haydn’s London Symphonies”. Det er imidlertid i rettferdighetens navn grunn til å understreke den andre siden ved dette: Man trenger ikke å lese mange fotnoter før man skjønner at Landons biografi har hatt en enorm betydning for den etterfølgende Haydnforskningen. Yngre Haydnforskerne må gjerne kritisere den eldre generasjonens positivisme, men det er like fullt i stor grad disse bøkene de (inkludert denne hovedoppgavens forfatter) sitter på kontorene sine og leser, og baserer sine historiske fortolkninger på. Jeg antar at dette ikke bare gjelder Haydnforskning. Positivistisk musikkvitenskap har også sine positive(!) sider.

Finscher en 72 siders innledende "Chronik" som år for år ramser opp begivenheter som illustrerer "die [...] umstürzenden Wandlungen des wirtschaftlichen, politischen und geistigen Leben" som fant sted parallelt med Haydns livsløp. Denne kronologien skal imidlertid

keineswegs Beziehungen zwischen den verzeichneten Ereignissen und den verschiedenen Lebensbereichen suggerieren, sondern die ungeheure Fülle, Disparatheit und Widersprüchlichkeit des Geschehens andeuten. [...] Die Chronik, die mit Bedacht sehr ausführlich ist, soll [...] andeuten, daß es eine geistig wahrhaft aufregende Zeit war, in der Haydns Werk sich entfaltete – *ganz auf sich selbst konzentriert*.⁵¹

For Finscher er Haydn komponisten som mer enn noen annen komponerer seg *ut* av sitt liv og sine kulturelle omgivelser. Haydns musikk "spricht [...] nicht über die Person [...], sondern über sich selbst [in] eine Sprache der reinen Schönheit, der praktischen Vernunft, der hellen Geistigkeit und des tiefen Gefühls."⁵² Selv om dette ifølge Finscher gjør Haydn til opplysningstidens komponist fremfor noen, er perspektivet først og fremst en Hanslick-aktig formalisme fundert i tanken om "musikalsk logikk". Finscher siterer sporadisk de fleste av sine engelskspråklige kolleger, men styrer konsekvent unna de mer radikale aspektene ved deres teorier. Finscher kritiserer bl.a. sine amerikanske kollegers oppfatning av 1700-tallets musikkteori som en slags "kongevei" til forståelsen av den klassiske instrumentalmusikken: "Die Komponisten dachten und arbeiten komplex und in offenen Systemen, während die Theoretiker auf geschlossene Systeme aus waren."⁵³ Samtidens musikkteori utgjør for Finscher i så måte bare et delmoment i en historisk fortolkning av Haydns musikk.

Opphopning av fakta og fravær av tolkning er imidlertid bare én side av positivismekritikken innenfor musikkvitenskapen. Et like viktig aspekt er kritikken av de ideologiske og estetisk-normative premissene som stilltiende og til dels ubevisst har ligget til grunn for den positivistiske musikkvitenskapen. Et av de viktigste målene for denne kritikken har vært "organisismen" som har ligget til grunn for moderne musikkteori og analyse. Både Kerman, Treitler, Ruth A. Solie og Janet M. Levy satte omtrent samtidig fokus musikkteoriens grunnlag i forestillinger om organisk enhet og organisk vekst. Solie påviste organisismens opprinnelse i 1800-tallets tyske idealisme og geniestetikk, og demonstrerte at organisistiske modeller ligger til grunn for både Schenkers og Retis analysemodeller. Begge er basert på grunntanken om at et musikkverk har sin opprinnelse i en kim eller et frø, som

⁵¹ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 2002, s. 9 og 8, uth. e.s.

⁵² Ibid., s. 7.

⁵³ Ibid., s. 146.

spirer og vokser fram, styrt av sine egne livskrefter. Enten verket vokser innenfra og ut, som i schenkerianske sjiktmodeller, eller fra venstre mot høyre, som i retianske tematisistiske modeller, projiseres en metafysisk enteleki eller "livskraft" inn i musikkverket, som alle enkeltelementer hevdes å være underordnet.

Solies hensikt er ikke primært å avfeie organisismen, men derimot å påpeke at den faktisk har ligget til grunn for mye moderne musikkvitenskapelig praksis, og gjennom dette skape bevissthet om hva den innebærer. Problemet er ifølge Solie at "the organic idea has become so widely known and applied that there is a certain tendency for its language to be taken for granted and for certain fundamental questions to go unasked."⁵⁴ Det er derfor viktig å bli klar over organisismens opphav og begrensninger. Som Janet M. Levy påpeker: "Many, if not most, of the covert value judgements in musicological writings are legacies of nineteenth-century thought, passed along in a kind of underground whose pathways have been utilized freely in what seems to be a quasi-automatic and unquestioned way."⁵⁵ Samtidig bør musikkvitenskapen undersøke behovet for å komme fram til andre modeller der hvor den organisistiske ikke er egnet. For å si det enkelt: Det er ikke gitt at all musikk ligner på en levende organisme. Joseph Kerman tar derfor til orde for å "find ways of dealing responsibly with other kinds of aesthetic value in music besides organicism."⁵⁶

Dette oppgjøret med organisismen har hatt stor betydning for den nye Haydn-forskningen. Det er nærmest et hovedpoeng innenfor nyere Haydnforskning at den negative holdningen til Haydn skyldes at hans musikk har blitt vurdert på grunnlag av organisistiske kriterier. Bonds demonstrerer med henvisning til et stort antall musikkteoretiske skrifter at et musikkverk på 1700-tallet ble beskrevet i retoriske kategorier.⁵⁷ Bonds hevder at konsekvensen av den moderne musikkvitenskapens organisisme har vært at Haydns bruk av konvensjonelle formskjemaer har blitt underkjent og misforstått. Sisman hevder på sin side at Haydns variasjonssatser har blitt vurdert negativt fordi de ikke lever opp til krav om organisk utvikling.⁵⁸ Sisman forsøker å rekonstruere en "variasjonsestetikk" som er forankret i retoriske prinsipper (til dels formidlet via tidens musikkteori). Retorikken representerer ifølge Sisman en forståelsesmodell som er i stand til å romme *både* en "variasjonsestetikk" og en "sonateestetikk".

⁵⁴ Ruth A. Solie, "The Living Work: Organicism and Musical Analysis," *19th-Century Music*, 4 (1980), s. 148.

⁵⁵ Janet M. Levy, "Covert and Casual Values in Recent Writings about Music," *Journal of Musicology*, 5 (1987), ss. 3-4.

⁵⁶ Joseph Kerman, "How We Got Into Analysis, and How to Get Out", *Critical Inquiry* 7/2 (1980), s. 331.

⁵⁷ Jmf. Bonds, *Wordless Rhetoric*, kapittel 2: "Rhetoric and the Concept of Musical Form in the Eighteenth Century", ss. 53-131.

⁵⁸ Jmf. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1993, s. 1.

Det kritiske punktet i denne avvisningen av organisismen er hvorvidt man klarer å løsrive musikkvitenskapens analytiske verktøy fra en organisistisk modell. Både Bonds og Webster baserer sine analyser i stor grad på tradisjonelle teknikker med opprinnelse hos Schenker (strukturell stemmeføring) og Schönberg (tematisk utvikling). Som Solie har vist, er hensikten med både schenkeranalyse og schönbergiansk-retiansk tematisisme nettopp å demonstrere musikkens "organiske" egenskaper. Hensikten til begge analysemetodene er, for å si det enkelt, å demonstrere at musikkens indre struktur ligner på en levende organisme. Spørsmålet er da om det i det hele tatt er mulig å anvende disse analysemetodene uten å få med seg den organisistiske ideologien på lasset. Som vi etter hvert skal se, er det ikke innlysende at det virkelig er alternative musikalske verdier som ligger til grunn for verken Bonds' eller Websters analyser av Haydn. Selv om begge kaller det de analyserer for "retorikk", ligner det likevel mistenkelig på det man tidligere kalte som "organisk enhet" og "organisk utvikling".

Et annet aspekt ved oppgjøret med positivismen som er relevant i denne sammenhengen er kritikken av stilhistorien innenfor musikkhistorieskrivningen. Her har den viktigste kritikken kommer fra (i tillegg til Kerman) Carl Dahlhaus og Leo Treitler. Som Dahlhaus påpeker: "In den letzten Jahrzehnten [sind] der Begriff des Stils sowie die historiografische Methode, deren zentrale Kategorie er war, in einem Maße verblaßt und ausgehöhlt, daß von den Ideen, die sich zu Anfang des Jahrhunderts um das Wort Stil sammelten, fast nicht als leere Hülsen zurückgeblieben sind."⁵⁹ Kritikken mot stilhistorien begynner å bli velkjent, men jeg vil likevel gjenta noen av de viktigste poengene. Hovedkritikken er at stilhistorien, til tross for sine pretensjoner om å forankre sitt historiografiske prinsipp i kunsten selv (via stilbegrepet), likevel ender opp med å redusere musikkverker til å bli dokumenter over en bakenforliggende historisk prosess. Som Dahlhaus har påpekt, representerte stilhistorien en motreaksjon mot 1800-tallets positivistiske musikkhistorieskrivning, som enten druknet i en "antikvarisk" opphopning av fakta, eller reduserte musikkverker til å bli dokumenter over komponistens livshistorie. Tanken bak stilhistorien var å utvikle en musikkhistoriografi som klare å forene de estetiske og historiske aspektene ved musikken ved å forankre det historiske i noe estetisk, nemlig musikalsk stil. Dette skulle resultere i en musikkhistorie som var historie i emfatisk forstand, og ikke bare en kronologisk gruppert ansamling verkanalyser, eller en historisk fremstilling som handler mer om sosiale og biografiske betingelser enn musikken selv. Problemet er ifølge Dahlhaus at i det øyeblikket stilhistorien skrider fram fra verk- eller personalstil til epokestil eller

⁵⁹ Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, s. 26.

nasjonalstil, kan ikke stilbegrepet lenger sies å være noe som angår selve enkeltverkets kunstkarakter. Kunstverket transformeres fra å være en "egen avsondret verden" (Ludwig Tieck), til å bli "ein bloßes Exempel für Ideen, Vorgänge oder Strukturen, deren Schwerpunkt außerhalb der Kunst liegt: ein Dokument über den Geist oder die gesellschaftliche Verfassung eines Zeitalters oder einer Nation."⁶⁰

Stilhistorien har dessuten, slik den ble grunnlagt av Guido Adler tidlig på 1900-tallet (og praktisert av senere musikkhistorikere), vært basert på en organismemodell, hvor en historisk stilepoke hevdes å vokse fram, modnes og forfalle på grunnlag av de samme lovmessigheter som en levende organisme. Stilhistorikerne opphøyer dermed *a priori* en metaforisk modell til historisk lovmessighet: "Eine Analogie, die als Metapher erlaubt sein mag, als geschichtsphilosophisches Theorem jedoch fragwürdig ist, wird durch Adler zum 'Gesetz' erhoben, das die Musikgeschichte reguliert."⁶¹ Denne modellen fører uvilkårlig med seg estetisk-normative premisser, hvor stilorganismens modne (eller "klassiske") fase defineres som paradigmatiske for epoken som helhet. Leo Treitler har påpekt at dette innebærer en form for essensialisme og begrepsrealisme, hvor musikkverker i stedet for å vurderes ut fra sine egne premisser, betraktes som mer eller mindre fullkomne manifesteringer av epokens idé eller essens: "Artworks are but manifestations of an idea, like the shadows in Plato's cave, whose value is measured by the closeness with which they approximate their models, and whose necessities are imposed from without."⁶² Musikkverker vurderes dermed ut fra hvilken posisjon de inntar i forhold til den bakenforliggende stilhistoriske utviklingen, heller enn på grunnlag av sine egne kriterier. Som Treitler påpeker: "If [a composer's] works is unsuccessful, it is *because* he occupies an awkward position historically."⁶³ Verker som foregriper historiens gang vurderes automatisk som bedre enn verker som "henger etter". Den innledende "arkaiske" fasen reduseres til rudimentært og ufullkomment forstadium, mens den "manieristiske" fasen betraktes som forfall og degenerasjon:

[F]ör en historiker som är övertygat om att utvecklingen av en musikalisk form eftersträvar en klassicism i villen den uppnår fulländing, dvs. ett totalt förverkligande av sin inneboende idé, måste det historiska avståndet til klassicismen på samme gång framstå som ett estetiskt avstånd: det arkaiska deklasseras till

⁶⁰ Ibid., s. 32.

⁶¹ Ibid., s. 28.

⁶² Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, s. 93.

⁶³ Ibid.

förstadium, manierism till en form av förfall.⁶⁴

Disse problemene gjelder for enhver stilhistorisk fremstilling. Dahlhaus har imidlertid også diskutert de mer konkrete historiografiske problemene som hefter ved begrepet "wienerklassisme" i sitt innledningskapittel til 1700-tallsbindet i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hovedpoenget til Dahlhaus er at begrepet "Wiener Klassik" ikke er et stilbegrep med røtter i samtidens egne musikkforståelse, men derimot et rangbegrep skapt av tyske musikkhistorikere på midten av 1800-tallet.⁶⁵ Det er ifølge Dahlhaus ikke uproblematisk rent historiografisk å omtolke dette begrepet til et stil- og epokebegrep. For det første innebærer dette en sammenblanding av normative og deskriptive kriterier. Dahlhaus vegrer seg mot å karakterisere B-komponister som Adalbert Gyrowetz og Ignaz Pleyel som "klassikere". For det andre kan ikke begrepet "wienerklassisme" sies å være dekkende for epoken som helhet, som fremdeles var dominert av italiensk opera. For det tredje anlegger begrepet et teleologisk perspektiv på all musikk komponert i tidsrommet 1730-81. Store deler av 1700-tallets musikk reduseres til et "førklassisk" forstadium.

James Webster henter opp flere av disse poengene i sitt oppgjør med den eldre Haydnforskningens stilhistorie. Webster hevder at Haydnforskningen har anlagt et evolusjonistisk perspektiv på Haydns kunstneriske utvikling som har henvist et urimelig stort antall av Haydns verker til det han karakteriserer som en "preklassisk getto".⁶⁶ Klassismebegrepet er dessuten anakronistisk, og treffer ikke det essensielle ved Haydns musikk. Webster argumenterer for at man bør finne et stil- og epokebegrep som i større grad er i samsvar med oppfatningen av Haydn, Mozart og Beethoven i deres samtid.

Dette antyder av historisismen som vi har sett gjøre seg gjeldene innenfor verkanalyse og fortolkning også har inntatt historiografiens område. Idealet er at epokebetegnelser i størst mulig grad bør samsvare med epokens egne selvforståelse. Dahlhaus f.eks. til orde for en

⁶⁴ Dahlhaus, *Analys och värdeomdöme*, overs. Bengt Edlund, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag, 1992, s. 86.

⁶⁵ Jmf. Dahlhaus, "Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche", in: Dahlhaus [hrsg], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag, 1985, ss. 6-7.

⁶⁶ Jmf. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1991, s. 356. Det er for øvrig interessant å merke seg at samtlige av de historiografiske problemer som Dahlhaus diskuterer i innledningskapitlet til 1700-tallsbindet i *Neues Handbuch* dukker opp i den musikkvitenskapelige behandlingen av Haydn, nettopp fordi Haydn er både "klassisk" og "førklassisk", komponerer både tysk instrumentalmusikk og "italiensk" opera, og opptre innenfor både borgerlige og aristokratiske institusjonelle rammer. En historiografi som konsekvent privilegerer det første foran det andre i denne kjeden med motsetningspar vil dermed uvilkårlig dele Haydns produksjon i to, og vurdere den ene delen som laverestående. Mozart og Beethoven kommer bedre ut av to grunner: For det første fordi begge i mindre grad er "førklassiske", for det andre fordi deres vokalverker i mindre grad er produkter av en italiensk tradisjon enn tilfellet er med Haydn.

omdefinering av generasjonen komponister født omkring 1850-60 (Mahler, Richard Strauss, Elgar, Sibelius).⁶⁷ Tidligere ble disse komponistene definert som ”senromantikere”, og den etterfølgende generasjonen (Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky) som ”modernister”. Dahlhaus argumenterer imidlertid for at modernismens gjennombrudd også innenfor musikken bør tidfestes til 1880-tallet, mao. at Mahler og Strauss i virkeligheten tilhører den første generasjonen modernister. Betegnelsen ”senromantikere”, med sine konnotasjoner i retning av overmodning og forfall, ble ifølge Dahlhaus først brukt nedsettende om disse komponistene av representanter for 1920-årenes ”Neue Sachlichkeit”. Dahlhaus argumentasjon mot begrepet ”senromantikk” er altså at det 1) er anakronistisk, 2) at det verken treffer de aktuelle komponistenes selvforståelse eller oppfatningen av dem i samtiden, 3) at det stilistisk sett er mer tilslørende enn forklarende, og 4) at begrepet i utgangspunktet var et produkt av tvilsomme ideologiske motiver. Som vi etter hvert skal se retter Webster den samme kritikken mot bruken av ”klassisisme” som stilbetegnelse på Haydn.

Stilhistorie og eldre Haydnforskning

Det er ingen tvil om at den eldre Haydnforskningen, representert ved H. C. Robbins Landon og Jens Petter Larsen, rammes av kritikken av stilhistorien innenfor musikkvitenskapen. På grunn av Haydns status som grunnlegger av den klassiske instrumentalmusikken har hans kunstneriske utvikling nærmest vært betraktet som ensbetydende med utviklingen av ”klassisisme” som musikkhistorisk stilepoke. Dette fremgår tydelig av Jens Petter Larsens artikkel om Haydn i den forrige utgaven av *New Grove*:

At the time of [Haydn's] birth and childhood Baroque traditions still prevailed [...]. By the end of his life the apparent stability of the mature Classical style, as represented by the later works of Haydn himself and Mozart, was being challenged, notably by Beethoven. Haydn did not simply live through this long development; he was a central part of it. He was involved in the establishment of the Classical style, and its subsequent growth can be seen within his own music.⁶⁸

⁶⁷ Jmf. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, ss. 332-339. Se også James Hepokoski, ”Beethoven Reception: The Symphonic Tradition”, in: Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ss. 454-458.

⁶⁸ Jens Petter Larsen, ”Haydn, (Franz) Joseph”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London: Macmillan Publishers Ltd., 1980, vol. 8, s. 328.

Hvordan har så historien om Haydns kunstneriske utvikling tradisjonelt blitt utformet? En undersøkelse av Landons monumentale monografi *The Symphonies of Joseph Haydn* (1955), og den allerede siterte artikkelen av Jens Petter Larsen i den forrige utgaven av *New Grove* (1980), viser at fremstillingen av Haydns kunstneriske utvikling består av tre parallelle, sammenvevde og overlappende utviklingshistorier: For det første historien om Haydns personlige utvikling fra umodenhet til modenhet, for det andre historien om epokestilens utvikling fra førklassisk til klassisk, og for det tredje historien om instrumentalmusikkens sosialt-institusjonelle utvikling fra aristokratisk-private til borgerlig-offentlige rammer. Alle disse tre historiene har sin egen narrative teleologi, sine eget ”plot” og dramatiske klimaks.

For å ta Landon først: Fortellingen om Haydns personlige utvikling er vagt modellert etter menneskets fire livsfaser (barndom, ungdomstid, manndom, aldring). Like viktig er imidlertid dannelsesromanens narratologi: Fortellingen handler om hvordan Haydn gjennom en menneskelig så vel som komposisjonsteknisk selvutviklingsprosess gradvis utvikler sin egen distinkte musikalske ”personlighet”.⁶⁹ (Som Landon understreker: ”Maturity does not arrive unheralded, but is almost always the result of long and arduous preparation.”⁷⁰) Musikalsk handler historien om hvordan Haydn utvikler seg fra å komponere ”anonymt” innenfor de forskjellige form- og stiltyper han finner rundt seg, til å utvikle en egen personlig stil som gjennomsyrrer hans verker innenfor alle sjangere. I den første umodne fasen (i Landons fremstilling frem til ca. 1766), komponerer Haydn upersonlige og overfladiske verker. Haydns symfonier fra denne tiden ”wavers between various styles and gives the impression of a very young and inexperienced composer, searching – groping – for a personal style which he is unable to find.”⁷¹ Deretter kommer en modningsfase (ca. 1766-1770), karakterisert av stormende følelser, eksperimentering og ”søken” etter et personlig uttrykk. Landon beskriver denne fasen som ”a period of preparation during which his style began to undergo the far-reaching changes which eventually culminated in the composer’s full maturity.”⁷² Landon hevder at Haydn i disse årene gjennomgår en omfattende emosjonell omveltning, som fører til en bemerkelsesverdig endring av Haydns musikk: ”During the course of the next four years, his music at times reaches an acid bitterness and a depth of despair only approached by certain songs of Schubert and late pieces of Mozart.”⁷³ Problemet

⁶⁹ Jmf. også Webster, op.cit., s. 361.

⁷⁰ Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London: Universal Edition (London) Ltd. and Rockliff Publishing Corporation, 1955, s. 305.

⁷¹ Ibid., s. 177.

⁷² Ibid., s. 272.

⁷³ Ibid., s. 274.

er at Haydn ennå ikke behersker en komposisjonsteknikk som klarer å bære vekten av det nye innholdet. Det er derfor fremdeles noe uferdig og ufullkomment over verkene fra denne perioden. Dette forandrer seg først når Haydn oppnår full modenhet i den såkalte ”Sturm und Drang”-perioden (ca. 1770-74). Haydns personlige stil er nå fullt utviklet, og symfoniene fra dette tidsrommet (særlig de tre mollsymfoniene nr. 44, 45 og 52) har blitt et direkte uttrykk for hans personlighet og indre følelsesliv: ”Haydn no longer writes in any one formal pattern, in any one particular style; these symphonies offer us every mood imaginable: from the depths of sorrow to angry passion; from the sweetness and infinite wisdom of the adagios to the humorous, flying finales: from whimsical, gentle slow movements to the overwhelming majesty and splendour of the C major symphonies”.⁷⁴

Problemet er imidlertid at symfoniene komponert i tidsrommet 1774-84 ifølge Landon demonstrerer et kraftig fall i kvalitet sammenlignet med Sturm und Drang-verkene. Landon hevder (uten dokumentasjon) at dette skyldes at prins Nikolaus Eszterházy ikke aksepterte Haydns nye ”modernisme”, og gav ham ordre om å komponere innenfor en mer ”underholdende” stil. I denne sammenhengen er det vesentlige at Haydn ifølge Landon oppdager at de nye overfladiske og underholdende symfoniene han nå pålegges å komponere fører til kommersiell suksess. Haydn begynner som en følge av dette å sette finansielle vurderinger foran kunstneriske verdier. Dette er ikke Landon særlig begeistret for: ”The sight of a great master sacrificing his art for the sake of public acclaim can hardly be an inspiring one.”⁷⁵ Haydn komponerer en rekke overfladiske og uinspirerte symfonier (nr. 69 er ifølge Landon skrekkeeksemplet) med tanke på et kommersielt marked. Disse symfoniene er formmessig perfekte, men mangler emosjonell dybde. Landons kritikk av disse verkene er dermed den samme kritikken som ble rettet mot all musikk av Haydn på 1800-tallet.

Utover på 1780-tallet begynner imidlertid Haydns tidligere inspirasjon og kunstneriske ambisjonsnivå gradvis å komme tilbake igjen. Vannskillet kommer ifølge Landon i 1785, da Haydn på bestilling fra katedralen i Cádiz (Spania) komponerer orkesterverket *Jesu siste syv ord på korset*. Landon hevder at arbeidet med dette verket satte dype spor i Haydns personlighet:

The Seven Words is of profound significance in view of the change which subsequently took place in the symphony [...]. For after 1785 a new spirit enters the music of Haydn; the superficialities of the 'seventies and early 'eighties disappear, and only on rare occasions [...] does Haydn allow himself to

⁷⁴ Ibid., s. 316.

⁷⁵ Ibid., s. 369..

compose music relying purely on technical ability. The change was in large measure brought about by the severe discipline required in the composition of *The Seven Words*; in the process of writing seven slow movements on the most moving drama of Christian civilization, Haydn cleansed himself of the dreary theme-and-variations mentality which had so numbed his faculties for the past decade. Just as Symphony No. 26, with its treatment of the Passion, imbued a new dramatic spirit into the symphony, so *The Seven Words* now breathes a new mystic atmosphere into all fields of Haydn's endeavour.⁷⁶

Haydns moralske indre har nå altså blitt dratt nesten bokstavelig talt fra børs til katedral. Fra nå av er han på riktig sted. Symfoniene etter 1785 blir ifølge Landon bare dypere og dypere. Aller dypest er de siste tre (nr. 102-104).

Denne "lille" fortellingen om Haydns personlige utvikling mot full modenhet inngår imidlertid hos Landon i en større og mer overordnet fortelling, som handler om den stilhistoriske utviklingen fra barokken, via før- og høyklassisisme over til den gryende romantikken. Hovedvekten i denne historien ligger naturlig nok på utviklingen fra det "førklassiske" til det "høyklassiske". Dette handler for det første om hvordan de musikalske formtypene utvikler seg fra "primitive" og "rudimentære" stadier til "fullt utviklede", for det andre om en melodisk-strukturell utvikling hvor barokk *Fortspinnung* gradvis erstattes av en klassisk-periodisk frasestruktur, og for det tredje om en syntetiserings- eller homogeniseringsprosess, hvor heterogene stilelementer (f.eks. barokk polyfoni og førklassisk homofoni) vokser sammen til en syntese. Her foretar Landon imidlertid et forbløffende narrativt grep: Har lar denne stilhistoriske fortellingen kulminere med *Mozarts* siste fire symfonier (ca. 1788): "In these three works [nr. 39-41], together with K. 504 [nr. 38], Mozart established the perfect symphonic structure of the classical era; it is these symphonies and the mature works of Haydn which became the models for the next quarter of a century, the quintessence of late eighteenth-century symphonic thought."⁷⁷ Uaktet om dette er et klimaks eller antiklimaks i en bok som tross alt handler om Haydn, kan vi i det minste konstantere at temaet i denne delen av Landons fortelling ikke er Haydns symfonier som sådan, men derimot den stilhistoriske utviklingen fra førklassisisme til klassisisme, *manifestert gjennom* Haydns symfonier. Mozart må inn i denne fortellingen for å kompensere for en mangel ved Haydns høyklassiske verker. Mozart representerer i Landons fremstilling innbegrepet av musikalsk klassisisme, mens Haydns Parissymfonier (nr. 82-87) må nøye seg med å være de verkene av Haydn "most closely *approximating* to the classical ideal".⁷⁸ Denne påståtte mangelen ved

⁷⁶ Ibid., s. 397.

⁷⁷ Ibid., s. 407.

⁷⁸ Ibid., s. 402.

Parissymfoniene tjener imidlertid også en annen hensikt, nemlig å holde muligheten åpen for at Haydns utvikling som symfoniker kan krones med Londonsymfoniene på 1790-tallet (nr. 93-104), uten at dette impliserer at Haydn overgår Mozart (noe som for Landon er utenkelig). Disse symfoniene representerer stilmessig kulminasjonen av Haydns utvikling som symfoniker. Dette skyldes imidlertid ikke at disse verkene er mer strukturelt ”perfekte” enn Parissymfoniene, men derimot at de peker fram mot Beethoven og romantikken: ”The ’Salomon’ symphonies [Londonsymfoniene, e.s.] sum up and synthesize all he had done in the field [of symphonic composition], and at the same time look forward into the future, to the orchestral world of Beethoven and Schubert, of Mendelssohn and Schumann.”⁷⁹ Londonsymfoniene fyller dermed det stilhistoriske tomrommet mellom Mozart og Beethoven. Det kvasimozartianske hos Haydn etterfølges av det protobeethovenske. Stilhistoriens neste kapittel heter nå *Eroica*.

Haydns komposisjonsvirke inngår imidlertid også i en sosialt-institusjonell frigjøringsprosess, hvor symfonien som sjanger utvikler seg fra å være aristokratisk underholdning til å bli en fullt utviklet kunstform som tar opp grunnleggende åndelige og metafysiske spørsmål. I Landons fremstilling er denne frigjøringsprosessen tett sammenvevd med Haydns personlige omvelting i årene 1766-70. At dette like fullt dreier seg primært om et utviklingstrekk ved sjangeren som sådan fremgår av Landons beskrivelse av hvordan Haydn i disse årene ble påvirket av C. P. E. Bach:

[I]t was the underlying spiritual *beliefs* of [C. P. E. Bach] that appear to have exerted such a profound influence on the young composer. Bach’s fundamental artistic code was something which artists of the Renaissance had realized long before: that all art should contain a spiritual message and must breathe it forth with an emotion, so immediate and so powerful that the listener, seeing or hearing it, must perforce grasp its real significance. This idea that music might have a deeper meaning, that art was not only to entertain and delight, must have burst over Haydn’s ordered scheme of things (in which the summit of his ambition had been to provide the most attractive music he could compose for the amusement of his princely audience) [...].⁸⁰

Denne påvirkningen fra Bach fører for det første til en søken etter større emosjonell dybde, og for det andre til en radikal eksperimentvilje eller ”avantgardementaltet”. Høydepunktet er Sturm und Drang-symfoniene. Problemet er at denne nye radikale holdningen kommer i konflikt med forventningene til Haydns aristokratiske publikum:

⁷⁹ Ibid, s. 552.

⁸⁰ Ibid., s. 275-76.

In 1774, the breadth, the monumentality, the soaring freedom of thought which many of Haydn's compositions had been displaying seems not to have pleased the prince at all. We may imagine the prince saying to Haydn, as another Prince Esterházy was to say to Beethoven many years later, on the occasion of the latter's Mass in C major being produced in Eisenstadt: 'what has he done now?' (Haydn was addressed like a lackey, in the imperial third person; only after he returned from England did he object to this menial form of address; 'I am a Doctor of Music from Oxford', he protested. Beethoven, however, furious at this reaction to his mass, stormed back to Vienna; one wonders what would have happened if Haydn had refused to change his course in 1774.⁸¹

Landon påkaller her en sentral *topos* fra 1800-tallets oppfatning av Haydn, nemlig tanken om at posisjonen som prinselig kapellmester innebar en begrenset kunstnerisk frihet. Haydn må tilpasse seg sine rammebetingelser ved å dempe sine progressive impulser. Det er imidlertid ingen kilder som tyder på noen motsetning mellom Haydn og Nikolaus Eszterházy på grunn av kunstnerisk radikalitet fra Haydns side. Påstanden om at Haydn hadde begrenset kunstnerisk frihet strider også mot det Haydn selv kunne fortelle om sin tilværelse som kapellmester:

My Prince was satisfied with all my works; I received applause. As head of an orchestra, I could make experiments, observe what created an impression and what weakened it, and thus improve, add, make cuts, take risks. I was isolated from the world; no one in my vicinity could make me lose confidence in myself or bother me, and so I had to become original.⁸²

Landons påstand om en kløft mellom Haydn og hans publikum er altså spekulativ. Like spekulativ er Landons påstand om at dette forholdet snus om når Haydn skal komponere sine 12 symfonier for London. Landon henviser til et brev hvor Haydn skriver at han må revidere en av sine symfonier for at den skal appellere til den "engelske smak". Landon tolker imidlertid ikke dette som et tegn på en "kommersiell holdning" fra Haydns side. Dette hadde tross alt vært nærliggende, i og med at det nettopp er denne typen "målgruppetenkning" Landon kritiserer i verkene på starten av 1780-tallet. Tvert imot innebærer dette nå at Haydn nå må anstrenge seg for å *leve opp til* sitt publikums krav: "The English public, right at the outset, showed Haydn that he could not afford to be superficial".⁸³ Landon baserer

⁸¹ Ibid., s. 342-43.

⁸² Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, ed. Karl-Heinz Köhler, Leipzig: Philipp Reclam, 1975; 1st ed. 1810, s. 28, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, *Wordless Rhetoric*, s. 67.

⁸³ Ibid., s. 553.

sannsynligvis dette på en lenge utbredt oppfatning innenfor musikkvitenskapen om at framveksten av offentlige konserter i London og andre større byer mot slutten av 1700-tallet var en refleks av en sosial utvidelse av orkestermusikkens publikum. Landon ser åpenbart for seg at Londons konsertsaler var befolket av en ny opplyst og kritisk middelklasse.⁸⁴ Simon McVeigh har imidlertid demonstrert at orkesterkonsertene ved Londons West End var dominert av et aristokratiet. I den grad det var medlemmer av middelklassen til stede ved disse konsertene, begrenset dette seg til enkelte velstående medlemmer av storborgerskapet. "Certainly the growth of public concerts does not necessarily represent as significant a shift in patronage as it might appear at first sight. It would be quite wrong to anticipate nineteenth-century developments by arguing that public symphony concerts development in response to a new middle-class culture."⁸⁵ I dag er det enighet blant sosialhistorikere om at det ikke er mulig å snakke om noen middelklassedominans innenfor konsertlivet før rundt 1870.⁸⁶

Landon er en romantisk positivist. Det er ingen skulte eller ubevisste ideologiske føringer i Landons fremstilling, ingen romantisk uttrykksestetikk eller metafysikk som må leses mellom linjene. Alt sies rett ut. Jens Petter Larsen fremstår i kontrast til dette som en mer kjølig og objektiv "modernistisk" positivist. Dette medfører at Larsen tar avstand fra noen sentrale punkter ved Landons fremstilling. Særlig gjelder dette Landons romantiske oppfatning av komponering som spontant selvtuttrykk. Larsen skriver:

[A] fuller knowledge of [Haydn's] personal life would scarcely contribute towards a better understanding of his music. His aim was to make good music, and to express universal, not personal human feelings; in this he was essentially a composer of the 18th century, however close he came to the dawn of the 19th.⁸⁷

Her er kontrasten stor til Landon, som eksplisitt snakker om Haydns symfonier som et "åndelig barometer" som gjør det mulig å observere endringer i Haydns personlighet.⁸⁸ Larsen avfeier en slik direkte sammenheng mellom liv og verk som en anakronistisk 1800-

⁸⁴ Jmf. Landon, *Chronicle and Works*, vol.3 *Haydn in England 1791-1795*: "In England, Haydn found a middle class much older, much richer, and with much more influence than in his native Austria. The aristocracy may have been the ones to send Haydn fifty guineas for a ticket for his benefit concert [...] but it was the solid (in those days not stolid) middle class who flocked to Haydn's and Salomon's concerts, cheered their lungs out after the 'Military' Symphony and avidly bought up Haydn's piano trios and English canzonettas. It was from this same large segment of British society that Haydn drew his many English friends, the Mister Marches and Mistress Schroeter and all the other names that adorn Haydn's London notebooks." (s. 23)

⁸⁵ Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 21.

⁸⁶ Jmf. William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London: Croom Helm, 1975.

⁸⁷ Larsen, op.cit., s. 349.

⁸⁸ Jmf. Landon, op.cit., s. 280.

tallsforestilling. Konsekvensen av denne avfeiningen er imidlertid at de tre parallelle historiene i Landons fremstilling hos Larsen til en viss grad reduseres til to. Det er rett og slett vanskeligere å se skillet mellom utviklingen av personalstil og epokestil i Larsens fremstilling enn i Landons.

Når det gjelder den stilhistoriske fortellingen er imidlertid Larsen helt på linje med Landon. Larsen skriver at Haydns "long creative life spanned pronounced changes in musical style, from the late Baroque through the rather colourless mid-century Viennese style to the mature Classical style and even, in his late years, a foreshadowing of 19th century Romanticism."⁸⁹ Dette er Landons fremstilling *in nuce* (Larsen holder imidlertid Mozart unna veien). Sturm und Drang-symfoniene trekkes fram på grunn av deres protobeethovenske kombinasjon av emosjonell intensitet og radikal eksperimentvilje. Parissymfoniene representerer Haydns første modne klassiske verker. Londonsymfoniene fremstår som kulminasjonen av Haydns kunstneriske utvikling og hans mest fremragende verker innenfor sjangeren.

Også når det gjelder instrumentalmusikkens løsrivelse fra aristokratiske rammer er Larsen på linje med Landon. Sturm und Drang-symfoniene vurderes som et dristig forsøk på å utfordre det bestående: "The symphony was by this date more or less established as an elegant piece of entertainment for a noble audience: and Haydn had the courage to write symphonies that were completely different."⁹⁰ Larsen gjentar Landons hypotese om at opphøret av modernistisk eksperimentering i tidsrommet etter 1774 skyldes reservasjon fra prinsens side. "A reaction on the prince's part may have been the main cause of Haydn's moderating his progressive tendencies."⁹¹ Haydn forsøker å gjøre symfonien til noe mer enn underholdning, men blir "holdt igjen" av sitt aristokratiske publikum. Haydns sene strykekvartetter viser derimot en komponist "free of official restraints and obligations, composing simply *con amore*".⁹²

Både Landons og Larsens fremstilling av Haydns kunstneriske utvikling viderefører dermed sentrale trekk ved 1800-tallets oppfatning av Haydn, selv om den grunnleggende negative holdningen modifiseres. Den generelle holdningen på 1800-tallet var som vi har sett at det er noe grunnleggende mangelfullt ved Haydns musikk. Haydns er grunnleggeren av den autonome instrumentalmusikken, men samtidig mangler musikken psykologisk dybde. Dette

⁸⁹ Larsen, op.cit., s. 350.

⁹⁰ Ibid., s. 352.

⁹¹ Ibid., s. 336.

⁹² Ibid., s. 355.

skyldes både indre og ytre faktorer. Haydn manglet et rikt utviklet sjelsliv. Men mangelen på dybde var også et resultat av ”tiden han levde i”, hvor komponister var ansatt som tjenere for aristokratiet. Den klassiske instrumentalmusikken fullendes derfor først hos Beethoven (og til dels Mozart), som løsriver seg fra 1700-tallets institusjonelle rammer, og fyller Haydns former med et dypt emosjonelt innhold.

Hos Landon og Larsen modifiseres denne oppfatningen. For det første overføres utviklingen fra grunnleggelse til fullendelse fra å gjelde forholdet *mellom* Haydn, Mozart og Beethoven, til å bli noe som realiseres *internt* i Haydns egne kunstneriske utvikling. Haydn er *både* grunnlegger og (sammen med Mozart og Beethoven) fullender av den wienerklassiske stilen. For det andre begrenses påstanden om manglende psykologisk dybde til å bare gjelder deler av Haydns produksjon. Denne mangelen skyldes imidlertid kun ytre omstendigheter: Haydns progressive tendenser blir holdt igjen av hans konservative aristokratiske omgivelser. Det er derfor først i siste del av sin karriere at Haydn komponerer en musikk som er fullkommen. Haydn har da oppnådd en sosial autonomi som muliggjør en total kunstnerisk frihet. Når Haydn komponerer *con amore* innenfor et modent klassisk stilunivers, skaper han verker som kan karakteriseres som ”sublime expressions of the Viennese Classical style”.⁹³

Samtidig er det helt tydelig at store deler av Haydns produksjon i Landons og Larsens vurdering ikke kan karakteriseres som wienerklassisme på sitt mest sublime. Et stort antall verker er ”førklassiske” og ”upersonlige”. Andre verker overfladiske og uinspirerte, som resultat av kommersialisme eller begrenset kunstnerisk frihet. I praksis står vi dermed igjen med (innenfor instrumentalmusikken) et knippe symfonier, kvartetter og sonater komponert etter ca. 1781 (i tillegg til Sturm und Drang-verkene fra årene rundt 1770).

Autentisitet og kanonisering

De nye Haydnforskerne vil ikke lenger være med på denne oppfatningen. ”[A]ll of Haydn’s music, including that from his earliest years, is masterly,” hevder James Webster.⁹⁴ Haydns musikk har blitt betraktet som mangelfull fordi den ikke har blitt forstått på sine egne premisser. Her er det enda er det et stykke igjen å gå: “Haydn still fails to speak as directly to us as he might, because Mozart and Beethoven continue to dominate our conception of him.

⁹³ Ibid., s. 349.

⁹⁴ Webster: *Haydn’s “Farewell” Symphony*, s. 10.

The notion of Haydn as precursor lingers”, skriver Leon Botstein.⁹⁵ Målet er derfor å gjenerobre en mer direkte og umiddelbar erfaring av Haydns musikk, på dens egne premisser. Hensikten med alt dette er i og for seg innlysende nok, nemlig å høyne Haydns status innenfor den vestlige kunstmusikalske kanon. Det er en utbredt holdning blant dagens Haydnforskere om at Haydn ikke har den anerkjennelse han fortjener. Som W. Dean Sutcliffe beskriver det:

[T]here is no doubt that [Haydn] is a long way from being embraced by the wider musical public at the level which is his due. For this wider musical public the image of Haydn continues to be somewhat mundane and flat. [...] Haydn is too rarely understood as the revolutionary he was; many 'insiders' know him to be an incomparably original composer and thinker about (or in) music, but this is far from being the public reception.⁹⁶

Leon Botstein kommer med lignende uttalelser:

In contemporary concert life, we notice many versions of annual 'Mostly Mozart' festivals and weekend-long 'Beethoven Experiences'. Two popular Hollywood films have been made on the lives of Mozart and Beethoven. There is no 'Mostly Haydn' series being planned and no film under contract. Of the massive output of music Haydn left behind, only a small fraction appears regularly on modern concert programmes. When a Haydn work is programmed, it is rarely as the main event.⁹⁷

For Botstein er målet at Haydn skal oppnå en status på linje med Mozart og Beethoven. Haydn skal ikke lenger betraktes som forløper, men som likemann. Hos James Webster, den mest ambisiøse og høylytte av de nye Haydnforskerne, skal Haydn og Beethoven endog bytte plass på musikkhistoriens seierspall:

Instead of seeing Beethoven (to put it crudely) as 'the man who freed music', we may view Haydn as the central figure in the 'First Viennese Modern School', the inventor of a rhetoric of through-composition, the composer of the first paradigmatic works of this type – works which have never been surpassed – and Beethoven as his follower (and eventually his equal).⁹⁸

Denne uttalelsen viser i et nøtteskall hvordan autentisitet og kanonisering gjøres til den nye Haydnforskningens dobbelte målsetting. Og i første omgang ser jo dette riktig lovende ut.

⁹⁵ Botstein, "The Demise of Philosophical Listening", s. 265.

⁹⁶ Sutcliffe, op.cit., s. viii.

⁹⁷ Botstein, "The Consequences of Presumed Innocence: The Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn", in: Sutcliffe (ed.), *Haydn Studies*, s. 6.

⁹⁸ Webster, op.cit., s. 367.

Oppgjøret med positivisme, organisisme og stilhistorie har solid ryggdekning i de siste tiårenes musikkvitenskap. Den nye historisismen surfer på den samme suksessbølgen som tidligmusikkbevegelsen og dens sublime kultursjokk. Hypotesen om retorikken som tapt fortolkningskode ser ut til å være fullt ut i overensstemmelse med erfaringene man har gjort seg innenfor litteratur- og kulturhistoriefagene de siste tiårene. Og det er nettopp via retorikken at det første skrittet går i retning av en rekonstruksjon av den autentiske Haydn. Dette første skrittet er tema for neste kapittel.

Kapittel 2

Haydn og den klassiske retorikken: Tapt fortolkningskode eller musikkvitenskapelig legitimeringsstrategi?

Et av kjernepunktene innenfor nyere Haydnforskning er påstanden om at instrumentalmusikken på 1700-tallet ble komponert og vurdert på grunnlag av regler, konvensjoner og prinsipper hentet fra den klassiske retorikken. James Webster hevder at "the dominant formal and psychological conceptions of music in Haydns time [...] can be subsumed under the category of *rhetoric*". Instrumentalmusikken på 1700-tallet var ifølge Webster "'rhetorical' [...] through and through: not only did it incorporate traditional 'topical' associations, but musical form itself was understood on the basis of analogies with grammatical and oratorial rhetoric."¹ Elaine Sisman skriver at "rhetorical modes of thought operated throughout the eighteenth century and were part of the 'mind-set', as it were, not only for theorists but of Haydn and Mozart themselves, affecting the structure of their prose and even their occa-

¹ Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony*, s. 8, 6.

sionally articulated aesthetic principles.”² En historisk fortolkning av Haydns musikk forutsetter derfor en rekonstruksjon av den retoriske musikkforståelsen den springer ut av. Som Tom Beghin formulerer det: ”[R]hetoric was a pervasive factor in the cultural environment at the end of the eighteenth century; and [...] a reappréciation of it [...] allows for a more understanding of Haydn’s music.”³

Retorikk og musikkteori på 1700-tallet

”At once a speaking art, a compositional guide, and a critical tool, rhetoric had been a more vital force in public life and letters earlier in its long and venerable history, but its influence was still ubiquitous in the eighteenth century,” skriver Elaine Sisman.⁴ Mark Evan Bonds hevder til og med at retorikken ble fornyet med særlig vigør i 1700-tallets Tyskland, hvor særlig Johann Christoph Gottscheds skrifter om retorikk og poetikk øvde stor innflytelse.⁵ Grunnlaget for retorikkens kulturelle betydning ble imidlertid lagt allerede i de tyske og østerrikske *gymnasa* og kirkeskoler, hvor retorikk ifølge Sisman utgjorde en sentral del av undervisningen. Leopold Mozarts utdannelse i Ausburg inkluderte f.eks. betydelig instruksjon i retorikk. Situasjonen er mer usikker når det gjelder Haydn, men Sisman argumenterer for at det ikke er urimelig å anta at også hans undervisning i Wien inkluderte retorikk. For å være på den sikre siden analyserer hun Haydns autobiografiske skisse fra 1776,⁶ og hevder at denne i form og oppbygning fremstår som ”a classic rhetorically organized composition, drawing particularly on the medieval *ars dictaminis*, the art of letter writing”.⁷ Dette indikerer at Haydns utdannelse omfattet retorikk, og at han hadde tilegnet seg de retoriske tenkemåter som var nødvendige for å delta i offentlig kommunikasjon.

Alt dette utgjør det som Sisman karakteriserer som et fellesgods av retorisk kunnskap som komponister og teoretikere kan antas å ha benyttet seg av. Musikkteoretikerne hadde helt siden 1500-tallet rutinemessig henvist til retoriske prinsipper og foretatt sammenligninger

² Sisman, *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, s. 12.

³ Beghin: ”Haydn as Orator”, s. 203.

⁴ Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, s. 19.

⁵ Jmf. Bonds, *Wordless Rhetoric*, s. 60.

⁶ Skissen, som Haydn skrev i brevs form for publikasjon i en bok om fremragende østerrikere, er gjengitt i sin helhet i Landon, *Chronicle and Works*, 5 vols, London: Thames and Hudson; Bloomington: Indiana University Press, 1976-80, II, ss. 397-99. Den utgjør en av de viktigste kildene til de første årene av Haydns liv, jmf. Landon, *ibid.*, s. 399.

⁷ Sisman, *op.cit.*, s. 24.

med retoriske figurer. 1700-tallets musikkteoretikere foretok omfattende drøftinger av retoriske begreper, og bruken av retorikken som modell for komposisjon og vurdering var en innarbeidet vane. Bonds hevder at både Mattheson og Koch brukte samtidens lærebøker i retorikk og poetikk som metodologiske modeller for sine lærebøker i komposisjon. Dette førte til en tredelt didaktisk metode, som besto av 1) presentasjon av regler og prinsipper, 2) beskrivelser av sjangre, og 3) eksempler på eksisterende verker.⁸

Bonds' og Sismans gjennomgang av et stort antall komposisjonslærebøker og andre musikalske skrifter etterlater ingen tvil om at 1700-tallets musikkteori og -estetikk i stor grad ble formulert i retorikkens vokabular. Spørsmålet er imidlertid hva dette sier om musikken fra denne tiden. Sisman hevder at retorikken "can indeed be broadly applied to eighteenth-century music", og beskriver 1700-tallets instrumentalmusikk som "rhetorically conceived or able to be elucidated by recourse to rhetorical concepts."⁹ Hun forsøker å rekonstruere en mer autentisk forståelse av Haydns variasjonsform og variasjonsteknikk gjennom å rekonstruere en "variasjonsestetikk" som er forankret i retoriske modeller og tenkemåter. Hovedvekten i dette kapitlet vil imidlertid ligge på en presentasjon og kritikk av Mark Evan Bonds monografi *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (1991). Bonds' fokus ligger primært på musikalsk form, men i prinsippet er dette likevel en bok som forsøker å gi et helhetsbilde av retorikkens påvirkning på musikken på 1700-tallet. Sisman hevder denne monografien på en overbevisende måte demonstrerer retorikkens betydning for 1700-tallets musikkestetikk og -teori.¹⁰ Webster henviser til denne boka som dokumentasjon for sin påstand om at musikalsk form på 1700-tallet ble forstått på grunnlag av analogier med grammatikk og retorikk.¹¹ Det er dermed ikke urimelig å påstå at denne monografien utgjør det viktigste fundamentet til teorien om at instrumentalmusikken på 1700-tallet ble komponert og vurdert på grunnlag av retoriske prinsipper. Peter A. Hoyt karakteriserer denne monografien som den mest ambisiøse blant nyere studier som har satt den klassiske instrumentalmusikken i sammenheng med samtidige skrifter om retorikk, mens Patric McCreless krediterer Bonds for å ha møysommelig dokumentert referanser til retorikk i musikalske skrifter gjennom hele 1700-tallet og det tidlige 1800-tallet.¹²

⁸ Jmf. Bonds, op.cit, ss. 82-83.

⁹ Sisman, op.cit., s. 22.

¹⁰ Jmf. Sisman, op.cit., s. 20.

¹¹ Jmf. Webster, op.cit., s. 6.

¹² Jmf. Peter A. Hoyt, "Review of M. E. Bonds: *Wordless Rhetoric* (Cambridge, MA, 1991)", *Journal of Music Theory*, xxxviii (1994), s. 123, og McCreless: "Music and Rhetoric", s. 872.

Bonds hovedpoeng er at et musikkstykke på 1700-tallet ble oppfattet som en slags "ordløs tale", og at musikkens form ble oppfattet som resultatet av en retorisk drøfting eller utarbeidelse (*elaboratio*) av stykkets tema eller "hovedsetning" (*Hauptsatz*). For å sikre at verkets innhold ble lagt frem på en forståelig måte, utarbeidet tidens komponister sine temaer innenfor rammen av et begrenset antall konvensjonelle formskjemaer. Hensikten med monografien er både å demonstrere hvordan dagens musikkteoretiske modeller kommer til kort i den analytiske behandlingen av 1700-tallets komponister, og å komme fram til en mer egnet forståelse av Haydns instrumentalmusikk.

Retorisk og organisistisk formteori

Ifølge den obskure presten Johann Karl Friedrich Triest (1764-1810) var "lichtvolle Darstellung (*lucius ordo*)" på langt nær den minste av Haydns dyder. Dette i motsetning til forfatteren Jean Pauls langt mer "chaotische Anordnung". Jeg vil påstå at Mark Evan Bonds' bok *Wordless Rhetoric* ligner mest på Jean Paul i så måte. Det er vanskelig å si om hensikten med boka er å rekonstruere 1700-tallets musikkforståelse eller å løse moderne musikkvitenskapelige grunnlagsproblemer. Bonds ser åpenbart for seg at han skal slå to fluer i en smekk. Han presenterer to problemstillinger, som etter hvert vokser sammen til én.

Den første er denne: Det skjer ifølge Bonds en endring av forståelsen av musikalsk form i løpet av første halvdel av 1800-tallet. Denne endringen gjenspeiles i hvilke metaforer man bruker for å beskrive et musikkstykke. 1700-tallets oppfatning var basert på tanken om paralleller mellom musikk og talekunst:

While parallels between music and rhetoric had been long recognized, it was not until the eighteenth century that music came to be described as a language in its own right, independent of any verbal text. And within this conceptual metaphor of music as a language, a broad range of eighteenth-century theorists and aestheticians considered an individual work of instrumental music to be a kind of wordless oration whose purpose was to move the listener. The rationale behind the structure of this oration, in turn, was held to manifest certain basic parallels to the rationale behind the formal conventions of traditional, verbal rhetoric.¹³

¹³ Bonds, op.cit, s. 4.

Musikk ble altså oppfattet som et selvstendig språk, et musikkstykke som en slags ”ordløs tale”. Og musikkens og retorikkens strukturer var basert på visse grunnleggende felles prinsipper. I løpet av første halvdel av 1800-tallet avløses denne retoriske musikkforståelsen av oppfatningen av et musikkstykke som en *organisme*, hvor formen kjennetegnes av en organisk sammenheng mellom helheten og de individuelle delene. Dette innebærer ifølge Bonds vesentlige forskjeller i forhold til 1700-tallets musikkforståelse:

Whereas the eighteenth century’s metaphor had emphasized the temporal nature of the work in performance and viewed form primarily from the perspective of a listening audience, the preferred metaphor of the nineteenth and twentieth centuries has been more spatial in perspective, in that it considers the work and its constituent units as a simultaneously integrated whole. [...] This shift in metaphors reflects fundamental changes in the concept of both music in general and musical form in particular.¹⁴

1700-tallets ”retoriske” musikkforståelse er altså *lytterorientert* og *temporal*, mens 1800-tallets ”organisistiske” musikkforståelse er *verkorientert* og *spatial*. Og forskjellen mellom disse to oppfatningene innebærer en endring både av forståelsen av musikalsk form, og av musikkbegrepet som sådan. Problemet er ifølge Bonds at det er den organisistiske forståelsen av musikalsk form som har ligget til grunn for den moderne musikkvitenskapelige behandlingen av den klassiske instrumentalmusikken. Musikkvitenskapen analyserer organisistisk noe som egentlig er retorisk. Vi har derfor en mangelfull forståelse av klassisk form. Denne mangelfullheten kan oppsummeres i følgende paradoks: *Komponistene på slutten av 1700-tallet komponerte innenfor rammen av et begrenset sett med konvensjonelle formskjemaer. Dagens musikkvitenskap er basert på en formteori som ikke er i stand til å redegjøre for hvorfor.*

Dermed er vi over i Bonds’ problemstilling nummer to. Dagens musikkvitenskap opererer ifølge Bonds med et *spaltet formbegrep*. Termen ”form” refererer på den ene siden til de trekk som et gitt verk deler med en stor mengde andre, og på den andre siden til et bestemt verks unike struktur. Denne spaltningen har ført til to forskjellige måter å analysere musikalsk form på. På den ene siden det Bonds definerer som ”konformativ” analyse, som ”looks for lowest common denominators and views individual works in comparison with such stereotypical patterns as sonata form, rondo, ABA and the like”, på den andre siden ”generativ” analyse, som ”considers how each individual work grows from within and how

¹⁴ Ibid.

the various elements of a work coordinate to make a coherent whole”.¹⁵ Begge disse analysemetodene er ifølge Bonds legitime, og nødvendige innenfor musikkvitenskapen. At formbegrepet er spaltet er altså ikke i seg selv et problem. Det som er problemet er at den ”konformative” analysemetoden har blitt utsatt for stadig større skepsis i løpet av de siste tiårene. Tendensen innenfor dagens musikkvitenskap er ifølge Bonds enten å nedtone betydningen av konvensjonelle formskjemaer, med henvisning til at en konformativ analyse nødvendigvis fokuserer på elementer i musikken av sekundær betydning, eller en direkte avvisning av eksistensen av konvensjonelle formskjemaer. Som eksempel på det siste henviser Bonds til Charles Rosen, som hevder at vi har blitt villedet til å tro at ”there was such a thing as ’sonata form’ in the late eighteenth century, and that the composers knew what it was, whereas nothing we know about the situation would lead us to suppose anything of the kind. The feeling for any form, even the minuet, was much more fluid”, skriver Rosen.¹⁶ De fleste av dagens musikkhistorikere har inntatt et mer moderat standpunkt, hvor musikkens form betraktes som resultatet av tematiske prosesser, heller enn som en slags geléform som komponistene heller sitt musikalske innhold ned i. William S. Newman argumenterer f.eks. i sine mye leste bøker om sonateformens historie for å betrakte musikalsk form som ”the structural result of tendencies inherent in its primary ideas”.¹⁷

Bonds hevder imidlertid at det er innlysende at sonatesatsform i hvert fall til en viss grad var et skjema som komponistene på andre halvdel av 1700-tallet tok utgangspunkt i når de komponerte. For det første er det aspekter ved den klassiske instrumentalmusikken som ikke lar seg forklare uten at man forutsetter eksistensen av konvensjonelle formskjemaer. Et eksempel på dette er Haydns bruk av ”falsk reprise”, som forutsetter nettopp eksistensen av sonatesatsform som formskjema, ”[at least] in the minds of some eighteenth-century composers and presumably in the minds of at least some listeners as well.”¹⁸ Det største problemet er imidlertid at en rent generativ formteori ikke kan gi noen overbevisende forklaring på hvorfor det finnes så store formmessige likheter mellom så mange forskjellige verker fra slutten av 1700-tallet:

In terms of practical analysis, a purely generative perspective of form remains especially hard-pressed to

¹⁵ Ibid., s. 14.

¹⁶ Charles Rosen: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: Norton, 1971, s. 52, her sitert fra Bonds, op.cit., s. 15.

¹⁷ Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 3rd ed., New York: Norton, 1983, s. 115, her sitert fra Bonds, op.cit., s. 25.

¹⁸ Ibid., s. 23.

explain the remarkable phenomenon of composers 'discovering' sonata form over and over again with each new work, the form emerging afresh and unexpected, as it were, from a given work's germinal unit. [...] And although probably no one would maintain that the thousands of manifestations of sonata form are somehow historically coincidental – that hundreds of composers arrived at the same solution independently of each other – few analyses openly acknowledge the extent to which composers worked within the context of formal conventions.¹⁹

Problemet er ifølge Bonds at dagens musikkvitenskap mangler et teoretisk fundament som gjør det mulig å forene generativ og konformativ analyse. Musikkvitenskapen har nemlig helt siden midten av 1800-tallet vært basert på en organisistisk formforståelse som ifølge Bonds ikke har rom for konvensjonelle formskjemaer. Dermed har vi kommet fram til det punktet hvor Bonds' to problemstillinger vokser sammen til én:

[T]he metaphor of the musical work as an oration [...] provides a means by which internal, generative forces may be reconciled with external conventions. It offers a conceptual framework that, in the case of specific schemas like sonata form, offers an alternative to the dichotomy between large-scale thematic events and the harmonic outline of a movement.²⁰

Rekonstruksjonen av den retoriske forståelsen av musikalsk form vil dermed løse to problemer på én gang. For det første vil den føre til at vi oppnår en bedre og mer autentisk forståelse av klassisk form. For det andre vil den bringe det spaltede formbegrepet tilbake i likevekt.

1700-tallets retoriske musikkforståelse

Hva er det så denne retoriske musikkforståelsen går ut på? Bonds overlater lite til tilfeldighetene når han svarer på dette spørsmålet. Han gjør jobben grundig. Han stabler på beina omtrent det som kan krype og gå av musikkteori fra 1700-tallet og første halvdel av 1800-tallet. Jeg skal her gjengi noen av de viktigste punktene.

Grunnlaget for 1700-tallets retoriske musikkforståelse er ifølge Bonds oppfatningen av musikken som et *språk*. Dette er en oppfatning som har lange røtter i vestlig musikkhistorie, men som tar en ny vending på andre halvdel av 1700-tallet, når musikk mer og mer oppfattes

¹⁹ Ibid., s. 28-29.

²⁰ Ibid., s. 5.

som et *selvstendig språk, uavhengig av en verbal tekst*. Det er riktignok mye diskusjon på 1700-tallet om hvorvidt instrumentalmusikk kan sies å ha noe meningsinnhold. Enkelte, som Gottsched og Fontenelle, hevdet at tekstløs musikk simpelthen var meningsløs. Andre hevdet at musikk var ”følelsenes språk”. Bonds hevder likevel at ”increasingly throughout the century, critics came to concede that instrumental music was indeed capable of conveying meaning of at least some kind.”²¹ Denne anerkjennelsen av musikken som et selvstendig språk er ifølge Bonds ”one of the most significant developments of musical thought over the course of the eighteenth century. [...] This gradual change laid the foundation for the rhetorical concept of form.”²²

Det var også bred enighet blant tidens musikkteoretikere om at musikken, på samme måte som talespråket, hadde sin egen *grammatikk* og *retorikk*. Heinrich Christoph Koch definerte dette skillet slik: ”Through grammar, the material contents of artistic expressions are made correct; rhetoric, by contrast determines the rules by which artistic expressions within a particular work are concatenated, according to the end to be achieved.”²³ Grammatikk og retorikk handlet dermed om forskjellige hierarkiske nivåer i musikken. Musikalsk grammatikk handlet om komposisjonsregler i snever forstand. Særlig gjaldt dette de syntaktiske aspektene ved musikken: Hvordan melodier var delt inn i setninger og avsnitt, og hvordan musikken hadde et hierarki av kadenser som tilsvarte interpunktikken i talespråket.

Musikalsk retorikk handlet om sammenføyningen av perioder til en formmessig helhet. Her var det ifølge Bonds mindre faste regler inn i bildet. Den musikalske retorikken var delvis en estetisk kategori:

Rhetoric [...] cannot be codified nearly so precisely or categorized according to correct or incorrect procedures. A work can be considered rhetorically 'correct' only to the extent that it is aesthetically persuasive: two listeners can easily disagree as to whether a particular oration has been persuasive or not.

In spite of rhetoric's many precepts, the listener, in the end, is the only true arbiter.²⁴

Retorikk er imidlertid også et nøkkelord når det gjelder musikalsk form. 1700-tallets musikkteoretikere oppfattet nemlig musikalsk form som resultatet av en retorisk utarbeidelse (*elaboratio*) av musikkstykkets hovedtema (*Hauptsatz*). Forståelsen av musikalsk form var

²¹ Ibid., 63.

²² Ibid., s. 68.

²³ Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J., 1802, ”Rhetorik”, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 53.

²⁴ Ibid.

dermed tematisk, selv om den var annerledes enn 1800-tallets forestilling om en motsetning mellom et hovedtema og et sidetema:

[T]he eighteenth century's understanding of form is 'thematic' in a manner that is quite different from the nineteenth century's preoccupation with the character and placement of specific melodic ideas within a movement. It is thematic in that it confers primacy to the unfolding and elaboration of a work's thematic ideas, beginning with, and to a large extent deriving from, the *Hauptsatz*. These 'themes' are not to be equated with the nineteenth century's idea of 'melodies'; instead, they are best understood in the rhetorical sense, as the subjects of a discourse, regardless of whether they are monophonic, homophonic, or polyphonic in texture.²⁵

Dette bringer oss frem til Bonds' hovedpoeng, nemlig den retoriske musikkforståelsens oppfatning av konvensjonelle formskjemaer. Det er særlig på dette punktet Bonds anklager moderne musikkvitenskap for å bringe anakronistiske forståelsesmodeller inn i fortolkningen den klassiske instrumentalmusikken. På 1700-tallet hadde konvensjoner nemlig en estetisk eksistensberettigelse, og dette hang sammen med kunstens *pragmatiske orientering*:²⁶ "The arts, including music, were considered a means toward an end, and that end was to elicit an emotional response in the beholder".²⁷ Dette er ifølge Bonds et prinsipp som er hentet fra retorikken, hvor den eneste målestokken for en tales kvalitet nettopp er hvorvidt den faktisk får tilhørerne til å tilslutte seg talerens synspunkter.²⁸ For å si det litt enkelt: På 1700-tallet var det avsenderens ansvar å sørge for at meningen når frem. Dette i motsetning til 1800-tallets "ekspressive" eller "verkorienterte" musikkforståelse, som tvert imot vektlegger publikums ansvar for å utdanne seg selv, og komme på nivå med komponisten og verket. Både Haydn og Mozart var ifølge Bonds opptatt av å nå frem til sitt publikum. Haydn fortalte sine biografer at han som kapellmester ved Eszterháza kunne observere hva som gjorde inntrykk på publikum, mens Mozart skrev begeistret hjem som sine nye klaverkonserter, hvor til og med de mindre kyndige lytterne ikke kunne unngå å bli berørt, dog uten å vite hvorfor. Bonds knytter denne "publikumsvennlige" holdningen til forskjeller komponistens sosiale status på 1700-tallet i forhold til 1800-tallet: "Throughout most of the eighteenth century, the composer was

²⁵ Ibid., s. 111.

²⁶ Begrepet "pragmatisk orientering" har Bonds hentet fra litteraturteoretikeren M. H. Abrahams, jmf. hans *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press, 1953, s. 14-21.

²⁷ Bonds, op.cit., s. 54.

²⁸ Jmf. Andersen, *I retorikkens hage*, s. 58.

generally seen as a craftsman; but by the middle of the nineteenth, the most esteemed composers were perceived (and on occasion idolized) as independent artists.”²⁹

Denne pragmatiske musikkoppfatningen fikk konsekvenser for oppfatningen av konvensjonelle formskjemaer. Det er ifølge Bonds nemlig et gjennomgående prinsipp i 1700-tallets musikkteori at musikkens form må være forståelig hvis et verk skal oppnå sitt mål om å bevege publikummets følelser. Komponistene benyttet seg derfor av et begrenset sett med konvensjonelle former, for å gjøre det lettere for publikum å forstå musikkens innhold: ”Conventional patterns, by providing listeners with points of reference and predictability, facilitate the presentation of a content that necessarily varies from work to work.”³⁰ Bonds oppsummerer dermed 1700-tallets retoriske musikkforståelse slik:

[T]he musical work or movement was considered analogous to an oratorical argument; its purpose was to move, persuade and delight the listener. The subject of this argument [...] was equated with its main theme, the *Hauptsatz* or *sujet*. Once established, it was essential that this idea remain the focal point of the discourse; the thread of the argument would otherwise be lost. At the same time, discourses of any substantial length required variation and contrast; subordinate or interpolated ideas must therefore stand in some appropriate relationship to the sentiment embodied in the *Hauptsatz*. The coherence of the argument, finally, was seen to be embodied in melody.³¹

Retorikk og autonomiestetikk

I forhold til det vi i dag er vant til er dette åpenbart en ny og annerledes måte å betrakte klassisk instrumentalmusikk på. Samtidig hevder Bonds at det er sentale likheter mellom den retoriske og den organisistiske musikkforståelsen. Bonds hevder nemlig at denne retoriske musikkforståelsen foregriper 1800-tallets oppfatning av instrumentalmusikken som en autonom og nonmimetisk kunstart. Dette er åpenbart en av de mest radikale punktene i Bonds fremstilling. Det har lenge vært en vedtatt sannhet innenfor musikkvitenskapen at 1700-tallets musikkforståelse var basert på grunntanken om musikk som etterligning, og at det først var tidligromantikerne som gikk vekk fra disse grunntankene. Men denne tanken om at musikken grunnlag var mimesis var ifølge Bonds en forestilling som primært ble fremmet av

²⁹ Bonds, op.cit., s. 56.

³⁰ Ibid., s. 5.

³¹ Ibid., s. 95.

kunstfilosofer. Musikkteoretikere og komponistene ignorerte i praksis denne oppfatningen når de tok fatt på komposisjonsarbeidet, teoretisk så vel som praktisk:

An aesthetician, particularly if he is not a musician by training, tends to approach his subject from a perspective quite different from that of the composer or pedagogue, whose aims and methods are necessarily more concrete. There is a tendency among general aestheticians, moreover, to emphasize those elements common to all the arts. But this approach is not necessarily evident in the more technical literature of any given field. The much-debated issue of mimesis offers a good case in point. The imitation of nature, as Batteux argued in his influential *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), is the one element common to all the arts, including music. Yet while this idea was taken up with great enthusiasm by aestheticians, it seldom found its way into the more technically oriented manuals of musical composition. Part of a broader attempt to unite music with the other arts, the concept of mimesis ultimately seems to have had little influence upon the more mechanical aspects of composition.³²

Bonds finner flere indikasjoner på at den retoriske musikkforståelsen i virkeligheten var en autonomiestetikk. En av dem er musikkteoretikernes tendens til å betegne musikalske temaer som ”tanker” eller ”idéer”. Dette antyder ifølge Bonds at disse temaene ble oppfattet som nonrepresentative idéer, noe som gjenspeiler ”the growing belief in an inherent, self-referential meaning within musical works that have no text.”³³ Musikkteoretikerne er nemlig ikke primært opptatt av de affektive sidene ved de musikalske temaene, men derimot deres potensial for retorisk utarbeidelse.

Den retoriske musikkforståelsen foregriper dermed en av tidligromantikernes sentrale poenger. Bonds kritiserer derfor Dahlhaus’ påstand om at tidligromantikerne representerte et paradigmeskifte innenfor musikkestetikken. Bonds karakteriserer endog Eduard Hanslicks formalisme som ”profoundly traditional”, i den forstand at Hanslick ”accepts the traditional premise that music is a language, [...] acknowledges the importance of the intrinsically musical idea, [...] emphasizes the form of music rather than its affective content”, og oppfatter ”the intelligible elaboration of musical ideas [as] the essence of autonomous music, the essence of form.”³⁴ I stedet for å være en radikal nyorientering representerer Hanslick ”the continuation of a tradition that emphasizes the process of elaboration over the process of representation.”³⁵

³² Ibid., s. 11.

³³ Ibid., s. 164.

³⁴ Ibid., s. 180.

³⁵ Ibid., s. 169.

Dette er imidlertid et noe uklart punkt hos Bonds. For hvis instrumentalmusikken på den ene siden ble oppfattet som nonrepresentativ, og hvis formbegrepet på den andre siden omfattet *både* den generative utarbeidelsen av det tematiske materialet, og den konformative bruken av konvensjonelle formskjemaer, hva oppfattet man da som musikkens *innhold*? Bonds skriver i starten av monografien at hensikten med konvensjonelle formskjemaer var å ”facilitate the presentation of a content that necessarily varies from work to work.”³⁶ Vi får imidlertid aldri vite hva dette innholdet er. Faktisk forekommer ordet ”content” knapt nok senere i monografien. Noe senere skriver imidlertid Bonds at formskjemaer ”serve to make the unfolding of a movement's ideas more readily comprehensible to the listener.”³⁷ Man må dermed anta utfoldelsen av satsens idéer ikke bare er form, men også *innhold*. Innholdet i et instrumentalverk er hovedsetningen og dens utarbeidelse, mens formen er rammene den utarbeides innenfor. Musikkens innhold er dermed det man innenfor dagens musikkvitenskap som regel refererer til som musikkens *struktur*. 1700-tallets ”retoriske musikkforståelse”, slik Bonds fremstiller den, har dermed vesentlige likheter med Hanslicks formalisme, slik han utformer den i sin berømte bok *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). Hanslick formulerer der sitt berømte diktum: ”Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt og Gegenstand der Musik.”³⁸ Og som Dahlhaus understreker: ”Form, wie Hanslick sie versteht, ist nicht Außen-, sondern Innenseite und insofern 'Inhalt'.”³⁹

1700- og 1800-tallet skiller imidlertid lag når det gjelder holdningen til konvensjonelle formskjemaer. Bonds hevder at A. W. Schlegel er representativ for oppfatningen av form som vokser fram utover på 1800-tallet. Schlegel skiller mellom ”mekanisk form”, som er ”imparted to any material through an external force, merely as an accidental addition, without reference to its character”, og ”organisk form”, som er ”innate; it unfolds from within, and achieves that for which it was destined simultaneously with the fullest development of the seed.”⁴⁰ Innenfor kunsten er ifølge Schlegel alle genuine former organiske. Denne organiske forståelsen av form danner ifølge Bonds det teoretiske grunnlaget for oppfatningen av konvensjonelle formskjemaer som vokser fram innenfor musikkvitenskapen utover på 1800-tallet. Konsekvensen er at musikkteoretikere mer og mer betrakter konvensjonelle

³⁶ Ibid., s. 5, uth. e.s.

³⁷ Ibid., s. 130, uth. e.s.

³⁸ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: 1854, rpt. Darmstadt: 1965, s. 32, her sitert fra Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter, 1977, s. 111.

³⁹ Ibid., s. 112.

⁴⁰ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, i hans *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 6, pt. 2, ed. Edgar Lohner, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1967, ss. 109-110, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 146.

formskjemaer som en mindreverdige formkategori, som noe man lærer seg for siden å legge bak seg:

Over the course of the nineteenth century, more and more theorists wrote with increasing specificity about both the nature of large-scale formal conventions and the more abstract concept of form in general. Almost without exception, however, these same writers consistently deprecated the very structures they described in such detail, attributing 'true' form to the unique characteristics of a work rather than to those features it shares with many others.⁴¹

Denne nedlatende holdningen til konvensjonelle formskjemaer karakteriserer også dagens musikkvitenskap. Den er ifølge Bonds del av en generell manglende interesse for å studere konvensjoner innenfor musikken. Sammenlignet med dette fremstår derimot 1700-tallets forståelse av form som progressiv, fordi den vektlegger lytterens betydning på en måte som har klare likheter med moderne litterær sjangerteori:

With its emphasis on the role of the listener, the Classical era's rhetorical concept of form seems strikingly contemporary for us today in many respects, for it entails an analytical method analogous to recent reader-oriented theories of literary criticism. These similarities [...] provide a historical foundation to more recent theories of form that assign a central role to the listener and his expectations of structural events in the analysis of movement-length form.⁴²

En analyse av f.eks. en klassisk sonatesats som er mer i overensstemmelse med samtidens musikkforståelse vil dermed ta utgangspunkt i en informert lytters forventninger til det formmessige forløpet. 1700-tallets musikkteoretikere betraktet nemlig konvensjonelle formskjemaer som "arketypiske plot". På samme måte som vi forventer en bestemt handlingsutvikling i en kriminalroman eller dannelsesroman, forventet også en lytter på slutten av 1700-tallet at utarbeidelsen av musikalske temaer skulle skje i henhold til visse konvensjonelle mønstre.

Bonds foretar en analyse av den første satsen fra Haydns Symfoni nr. 46 i H-dur (1772) for å demonstrere hvordan man kan analyse Haydn på en måte som er forankret i 1700-tallets egne musikkforståelse. Analysen av de "generative" aspektene ved satsen fokuserer på hvordan hovedtemaet "provides the impetus for virtually all that follows in the first movement", mens analysen av de "konformative" aspektene handler om å undersøke

⁴¹ Ibid., s. 5.

⁴² Ibid., s. 8.

hvorvidt satsen holder seg innenfor rammene av sonatesatsformens ”arketypiske plot”.⁴³ Bonds demonstrerer hvordan kontraster i den musikalske overflaten skjuler en dypereliggende tematisk-motivisk kontinuitet, mao. hvordan ”variety masks the process of elaboration and continuity”.⁴⁴ Han identifiserer videre utviklingsmessige brudd og plassering av musikalske idéer i nye sammenhenger som de viktigste strategiene for tematisk utarbeidelse i denne satsen. Disse teknikkene er ifølge Bonds ikke del av sonatesatsformens arketypiske ”plot”, men derimot et særegent trekk ved denne symfonien og derved en essensiell del ved dens form. Bonds konkluderer med at symfonien ”exhibits the kind of qualities eighteenth- and early-nineteenth-century theorists had in mind when they used rhetoric as a metaphor for musical form.”⁴⁵

Peter A. Hoyts kritikk av Bonds

Det er ingen tvil om at Bonds har levert et viktig bidrag til forståelsen av hvordan retorikken preger musikkforståelsen på 1700-tallet. Oppfatningen av musikken som et språk, skillet mellom musikalsk grammatikk og retorikk, nøkkeltermene som *Hauptsatz* og *Ausführung*, den metaforiske betegnelsen av et musikkstykke som ”tale”, musikkens ”pragmatiske” målsetting om å vekke en emosjonell respons hos lytteren – alt dette er åpenbart essensielle aspekter ved 1700-tallets musikkoppfatning, i hvert fall slik den kommer til uttrykk hos tidens teoretikere.

Likevel er det mange problematiske aspekter ved Bonds fremstilling. Som vi etter hvert skal se, har Bonds teori om 1700-tallets ”retoriske formbegrep” i virkeligheten ingen basis i tidens musikkforståelse. Dessuten ignorerer Bonds den bredere kunstfilosofiske sammenhengen som 1700-tallets musikkteori ble utformet innenfor. Hans oppfatning av sentrale punkter ved 1700-tallets musikalske retorikk fremstår derfor som overfladisk og generaliserende.

Før jeg går nærmere inn på disse problemene vil jeg imidlertid ta for meg Peter A. Hoyts kritikk av Bonds’ monografi. Selv om denne kritikken bare delvis er treffende, bringer Hoyt på banen momenter som bidrar til å avklare visse sentrale poenger i forholdet mellom musikk og retorikk på 1700-tallet.

⁴³ Ibid., s. 196.

⁴⁴ Ibid., s. 199.

⁴⁵ Ibid., s. 204.

Hoyt hevder for det første at Bonds ikke tar med i betraktningen at retorikken ble utsatt for en stadig større skepsis gjennom 1700-tallet: "Rhetoric, with its emphasis upon the manipulation of the emotions of the audience, was often mistrusted as appealing to the irrational element in human nature. [...] It was inevitable that such attitudes would affect the aesthetics of both 'taste', with its implications of reasoned judgement, and *Empfindsamkeit*, with its emphasis on sincere and deeply-felt expression", skriver Hoyt.⁴⁶ Hovedpoenget til Hoyt er imidlertid at retorikken utover på 1700-tallet ikke øver noen innflytelse på komponistene, selv om den fortsetter å legge visse premisser for musikkteorien. Hoyt hevder at "the force of Bonds' argument [...] hinges upon relating specific procedures of oratory to those of music", og at Bonds forsøker å "demonstrate the correspondence of rhetorical and musical procedures".⁴⁷ Bonds egen fremstilling viser imidlertid at den samme retoriske terminologien ble brukt til å beskrive to så forskjellige formtyper som en dacapo-arie (Mattheson) og en sonatesats (Forkel). Dette viser ifølge Hoyt at "eighteenth-century composers were not arranging music according to rhetorical conventions; rather, theorists were adapting rhetorical images to the conventional procedures of music."⁴⁸ Dette innebærer "[a] reversal of Bonds' premises", og viser at "Bonds has exaggerated the position of rhetoric in late eighteenth-century musical aesthetics."⁴⁹

Hoyt gjentar her poenger som flere andre som tidligere har behandlet problematikken har fremmet. Brian Vickers, forfatteren av en av de mest anerkjente moderne fremstillinger av den klassiske retorikkens historie, hevder at "this whole enterprise was of more use to critics [...] than to creators".⁵⁰ John Neubauer, som har skrevet en av de mest siterte fremstillinger av 1700-tallets musikkestetikk, påstår på sin side at "the application of rhetoric to music seems not to have created new musical forms; it merely labeled and perhaps highlighted existing ones."⁵¹

Problemet med denne kritikken er imidlertid at Bonds aldri har påstått at komponistene på 1700-tallet strukturerte musikken i henhold til retoriske forskrifter, slik Hoyt hevder. Det er som vi har sett ikke musikkens struktur som sådan som Bonds hevder er basert på retoriske prinsipper, men derimot det han definerer som "the rationale *behind* the

⁴⁶ Hoyt, "Review of M. E. Bonds: *Wordless Rhetoric*", s. 131.

⁴⁷ Ibid., s. 127.

⁴⁸ Ibid., s. 129.

⁴⁹ Ibid., s. 129, 130.

⁵⁰ Brian Vickers, "Figures of rhetoric/Figures of music?", *Rhetorica* 2 (1984), s. 41, her sitert fra Neubauer, *The Emancipation of Music From Language*, s. 39.

⁵¹ Ibid., s. 40.

structure”, altså prinsippene som *ligger til grunn for* musikkens form. Når det gjelder disse prinsippene, hevder Bonds strengt tatt bare to ting: For det første at musikkens form på den ene siden oppstår generativt gjennom en retorisk utarbeidelse eller ”drøfting” av satsens tema, og for det andre at retorikkens vektlegging av forståelighet førte til at komponistene utarbeidet sine temaer innenfor rammen av et begrenset sett med konvensjonelle formskjemaer:

Form is [...] viewed as both a process and a plan, or more specifically, as a process that can be made more intelligible through the application of certain conventional plans. It is both generative and conformational, and these two perspectives are united by the concept of musical rhetoric. A work's form is generative in the unfolding of its ideas, and specifically its central idea. But in order to be made more readily intelligible to the listener, the sequence of these ideas must ordinarily follow at least the outlines of a conventional pattern. Specific schemata serve to make the unfolding of a movement's ideas more readily comprehensible to the listener.⁵²

Hoyt peker likevel på et av de viktigste spørsmålene når det gjelder å undersøke forholdet mellom musikk og retorikk på 1700-tallet: Var målet å *beskrive* en allerede foreliggende musikalsk praksis med retoriske begreper, eller var målet tvert imot å *forandre* samtidens musikalske praksis ved å innføre et nytt sett med komposisjonsregler og -prinsipper hentet fra retorikken? Dette er ett av flere spørsmål som Bonds ikke behandler grundig nok. Bonds lesning av 1700-tallets musikkteori er både forhastet, overfladisk og overgeneraliserende. Det er derfor grunn til, som Hoyt påpeker, å undersøke på ny hvorvidt ”the documents, considered in their cultural and intellectual context, actually establish what Bonds sets out to prove”.⁵³

Retorikk og sjangerteori

Utgangspunktet til Bonds er som vi har sett hans hypotese om at retorikkens terminologi ble brukt metaforisk i beskrivelsen av både musikkens grunnleggende kjennetegn (musikken som en ”retorisk” kunstart, musikken som et ”språk”), dens komposisjonsteori (musikken grammatikk og retorikk, komposisjonsprosessen stadier *inventio*, *dispositio* og *elocutio*), og dens ferdige produkt (det musikalske verket som en slags ”ordløs tale”). Bonds henviser i

⁵² Bonds, op.cit., s. 130.

⁵³ Hoyt, op.cit., s. 126.

denne sammenhengen til moderne språkfilosofi, som vektlegger språkets og metaforenes betydning for vår meningsdannende omgang med den ytre verden:

Metaphors are more than a mere substitution of one term for another: they reflect broader processes of thought that often associate extended networks of images and functions beyond the individual terms in question. The language we use to describe any concept inevitably shapes the manner in which we understand it, and metaphors represent one of the most important means by which to extend and alter the meaning of existing terms. Certain metaphors, in fact, are so deeply ingrained in our patterns of perception that they function as cognitive instruments, actively shaping our apprehension of the broader network of ideas related to the original metaphor.⁵⁴

Bonds' teori er som vi har sett at den metaforiske betegnelsen av musikkverket som "ordløs tale" bare er toppen av isfjellet. Hans prosjekt handler så å si om å bringe opp i dagen de mer omfattende tankeprosesser som befinner seg under vannskorpen, dvs. det mer utvidede nettverket av idéer knyttet til den opprinnelige metaforen.

Spørsmålet er imidlertid om denne hypotesen om retorikkens terminologi som et nettverk av "konseptuelle metaforer" eller "kognitive verktøy" er et egnet utgangspunkt for å rekonstruere 1700-tallets musikkforståelse. For mye tyder på at det er bedre å starte med å gå rett til sakens kjerne, og forsøke å finne ut hva 1700-tallets musikkteoretikere egentlig mente når de snakket om "retorikk" i forbindelse med musikk. Dette viser nemlig at termen "retorikk" ikke ble brukt metaforisk, men derimot som en fagspesifikk term som refererte til et tydelig avgrenset delområde innenfor komposisjonspedagogikken. Dette kommer tydelig fram i oppslaget "Rhetorik" i Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* (1802):

Rhetoric. This is the name given by some teachers of music to that body of knowledge belonging to composition by which individual melodic sections are united into a whole, according to a definite purpose. Through grammar, the material contents of artistic expressions are made correct; rhetoric, by contrast determines the rules by which artistic expressions within a particular work are concatenated, according to the end to be achieved.⁵⁵

Som mye annet i Kochs leksikon er denne definisjonen sannsynligvis hentet fra Johann Nicolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788). Der finner vi en mer omfattende og presis beskrivelse av hva den musikalske retorikken omfatter:

⁵⁴ Ibid., s. 6.

⁵⁵ Koch, "Rhetorik", her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 53.

Die sämtlichen Theile der musikalischen Grammatik lehren indessen, [...] weiter nichts, als die Zusammensetzung einzelner Gedanken aus Tönen und Accorden, von ihrer ersten Bildung und Biegung an, bis zur allmählichen Zusammensetzung erst einzelner, dann mehrerer musikalischen Wörter zu einem Satze. Aber alles dieses ist zu einer an einanderhängenden musikalischen Rede noch nicht hinreichend. Zur Schilderung einer Empfindung mit allen ihren unendlichen Modificationen werden nicht blos einzelne, in einem Satz verbundene Töne und Accorde, sondern eine Reihe von Sätzen, eine ganze Reihe mit einander verbundener Gedanken erfordert. Diese Verbindung ganzer Gedanken lehrt die musikalische Rhetorik. Sie ist in der Musik von eben dem Umfang als in der Sprache, so wie auch die in beyden enthaltenen Vorschriften, ganz einerley Zweck und Absicht haben, nemlich die gehörige und beste Anwendung den Ton- oder Ideensprache in alle möglichen Fällen.⁵⁶

Retorikken har altså ifølge Forkel det samme virkefelt og siktemål innenfor musikken som innenfor talespråket. Med andre ord: Tradisjonell retorikk er et fag som forteller deg hvordan du kan bruke verbalspråket på best mulig måte i enhver tenkelig situasjon, mens musikalsk retorikk er et fag som forteller deg hvordan du kan bruke det musikalske språket på best mulig måte i enhver tenkelig situasjon. Til sammen utgjør den musikalske grammatikken og retorikken alle ”kunstens regler”.

Forkel gir imidlertid også en mer detaljert beskrivelse av den musikalske retorikkens innhold. Bonds fremstiller denne slik:

1. Periodicity (*Periodologie*)
2. Styles (*Schreibarten*): for church, theater, or chamber
3. Genres (*Gattungen*)
4. The ordering of musical ideas (*Die Anordnung musikalischer Gedanken*)
5. The performance or declamation of musical works
6. Musical criticism.⁵⁷

Det fjerde punktet har åpenbart å gjøre med det Koch skriver om i sin leksikonartikkel, nemlig sammenføyningen av fraser til en formmessig helhet. Men som vi ser er dette bare ett av seks momenter i det Forkel definerer som musikalsk retorikk. Spesielt interessant i denne

⁵⁶ Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Erster Band, Leipzig: 1788, s. 36, her sitert fra Hartmut Krones: ”Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800: Vom Weiterleben eines Prinzips”, *Musiktheorie* 3 (1988), s. 117.

⁵⁷ Bonds, op.cit., s. 121-122. Det er i denne sammenheng interessant å merke seg at Forkel inkluderer både fremførelse og kritikk i sin musikalske retorikk. Dette viser at Forkel oppfattet musikalsk retorikk som læren om enhver form for praksis som har med musikk å gjøre, enten det dreier seg om å komponere den, fremføre den eller vurdere den.

sammenhengen er det andre og tredje punktet, læren om musikalsk stil og sjanger. Disse to punktene viser at Forkel definerte den musikalske retorikken som en stil- og sjangerlære, gruppert på tradisjonelt vis i kirke-, teater- og kammerstil. Den musikalske retorikken er altså en kodifisering av de regler, prinsipper og konvensjoner som er *stil- og sjangerspesifikke*. Forkels musikalske retorikk er dermed en videreføring av en stillære som ble innført innenfor komposisjonspedagogikken allerede på slutten av 1500-tallet.⁵⁸ Inndelingen i tre stiltyper, for henholdsvis kirke, teater og kammer ble først innført av Marco Scacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, 1649), og deretter videreført på 1700-tallet av bl.a. Mattheson og Scheibe.

Inndelingen av komposisjonspedagogikken i en musikalsk grammatikk og en musikalsk retorikk har også røtter lenger tilbake på 1700-tallet. Friedrich Wilhelm Marpurg opererer med den samme inndelingen i sin *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (1757), og den ligger i prinsippet også til grunn for både Matthesons og Scheibes komposisjonslæreboeker.⁵⁹ Det fremgår også av Bonds fremstilling at denne definisjonen av musikalsk retorikk lever videre helt frem til midten av 1800-tallet. Gustav Schilling gjentar den mer eller mindre ordrett i sitt *Universal-Lexicon der Tonkunst* (1841):

[B]y rhetoric of music one understands that body of knowledge pertaining to composition by which individual melodic sections are united into a whole according to a particular goal and standard. One distinguishes it from grammar, which deals with the more material nature of music, the elementary phrases of composition.⁶⁰

”Musikalsk retorikk” henviste altså tidsrommet ca. 1740-1840 til de komposisjonstekniske regler, konvensjoner og prinsipper som befant seg *mellom* på den ene siden den musikalske *grammatikken*, som beskjeftiget seg med de mest grunnleggende satstekniske regler som gjalt for alle musikalske sjangre, og på den andre siden *estetikken*, som behandlet det kunstfilosofiske fundamentet som var felles for alle kunstarter. Dette er i overensstemmelse med den generelle oppfatningen om forholdet mellom retorikk/poetikk og estetikk på 1700-tallet. Georg Friedrich Meier skriver f.eks. i sin *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748-50) at retorikk er en ubestridelig del av estetikken. Estetikk handler ifølge Meier om

⁵⁸ Jmf. Claude V. Palisca and Ian D. Bent: ”Theory, theorists”, § 12 ”Theory of genres: 16th to 18th centuries”, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (lesedag 28. mai 2005) <<http://www.grovemusic.com>>

⁵⁹ Jmf. Bonds, op.cit., s. 69.

⁶⁰ Gustav Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, 7 vols., Stuttgart: Köhler, 1841, ”Rhetorik”, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 134.

oppstillingen av de generelle regler som gjelder for alle former for estetisk utarbeidelse. Måten de appliseres på er imidlertid spesifikk for den enkelte kunstform: "[A]s there are so many different kinds of aesthetic elaboration – prosaic and poetic, theatrical, epic, etc. – it therefore cannot be denied that these laws, in their particular applications, should be subject to various additions and limitations. These investigations, however, belong to rhetoric and poetics."⁶¹ Det samme gjelder innenfor musikken.

Bonds er åpenbart inne på disse tingene når han skriver at musikken hadde sin egen grammatikk og retorikk. Men hans beskrivelse av den musikalske retorikken er mangelfull. Bonds sier strengt tatt bare to ting: For det første at retorikken var mindre regelstyrt enn grammatikken, og for det andre at retorikken ble mindre systematisk behandlet av teoretikerne enn grammatikken. Til tross for at han siterer Forkels liste over den musikalske retorikkens forskjellige elementer, går Bonds dermed glipp av den musikalske retorikkens viktigste kjennetegn, nemlig at den er en kodifisering av de regler, prinsipper og konvensjoner som er sjangerspesifikke.

Spørsmålet er nå: Innebar den musikalske retorikken en overføring av retorikkens regler og prinsipper til musikken, eller var den tvert imot en kodifisering av musikkens egne regler og prinsipper? Gikk den musikalske retorikken ut på å kodifisere en allerede eksisterende musikalsk praksis, eller var den et forsøk på å innføre en ny musikalsk praksis gjennom en overføring av retorikkens regler til musikken? Dette gjelder det Patrick McCreless definerer som "the [...] fundamental question of whether rhetorical thinking drove the music-theoretical enterprise, or whether music theory proceeded on its own terms, taking up rhetorical theory because it was there, but adapting it according to the conceptual needs of music."⁶²

Dette er et spørsmål det er vanskelig å avklare, rett og slett fordi 1700-tallets musikkteoretikere selv ikke hadde noe entydig svar på det. Mange mente åpenbart at det er vesentlige paralleller mellom musikk og talekunst, og at komponister derfor har noe å lære av den klassiske retorikken. Johann Adolph Scheibe skriver f.eks. at "die Musik mit der Dichtkunst und Redekunst sehr genau verbunden ist", og Johann Friedrich Daube forlanger at komponisten må "die Regeln der Redekunst [...] wohl in Acht [nehmen]".⁶³ Johann Joseph

⁶¹ Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 vols., Halle: C. H. Hemmerde, 1748-50, III, s. 341 og 332, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 60.

⁶² McCreless, "Music and rhetoric", s. 859.

⁶³ Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musicus*, 2nd. ed., Leipzig: 1745, s. 654; Johann Friedrich Daube, *Der musikalische Dilettant*, Wien: 1771, s. 11, sitert fra Hartmut Krones, "Musik und Rhetorik", in: *Die Musik in*

Klein skriver at "[r]hetoric and poetics are so closely related to the art of music that anyone wishing to study music seriously cannot afford to remain ignorant of them. All these arts work toward a common goal: to master our feelings, and to give our passions a certain direction."⁶⁴

Men nøyaktig hvilke regler innenfor retorikken var det egentlig man siktet til med slike utsagn? Dreide dette seg først og fremst om generelle prinsipper (man må beregne sitt publikum, velge riktig stilnivå osv.), eller handlet dette også om konkrete komposisjonstekniske aspekter? I en anmeldelse av Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) gjør Lorenz Mitzler seg noen refleksjoner rundt dette: "Music is an oration in notes [Klang-rede, e.s.] and seeks to move listeners just as an orator does. Why, then, should the rules of oratory not be applicable to music?" Samtidig advarer han mot en for bokstavelig overføring av retorikkens regler til musikken: "[U]nderstanding and wit are required if no school-like tricks and pedantry are to come out of this."⁶⁵ At Mitzler sier dette om akkurat Mattheson har en viss interesse, tatt i betraktning Matthesons ofte kommenterte overføring av retorikkens seksdelte disposisjonsskjema (*exordium*, *narratio* osv.) på en arie av Marcello i sin *Kern melodischer Wissenschaft* (1737). De fleste av dagens musikkhistorikere har betraktet denne analysen som nettopp det teoretiske pedanteriet han selv advarer mot.⁶⁶ Bonds har for sin del allerede i starten av sin fremstilling varslet at 1700-tallets retoriske forståelse av musikalsk form "is not to be equated with Mattheson's [...] attempt to draw parallels between the form of a musical movement and the structure of an oration."⁶⁷ Han er derfor raskt på pletten med en korrigerende kommentar hvor han hevder at Matthesons analyse "egentlig" bare handler om utarbeidelsen av musikkens tematiske materiale:

Mattheson's central point here is not so much the six-part schema as the idea of thematic elaboration. His approach to form begins with the theme or *Hauptsatz* – the subject of the *Klangrede* – and proceeds with its subsequent elaboration [...] Mattheson's rhetorical concept of form views the musical movement as an oration in which a basic idea is presented, developed, and examined again in the light of other ideas

Geschichte und Gegenwart, 2. ed., Friedrich Blume und Ludwig Finscher (hrsg.), Kassel: Bärenreiter, 1994, Sachteil 5, kol. 840-841.

⁶⁴ Klein, *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik*, Gera: C. F. Beckmann, 1783, s. 15, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 59.

⁶⁵ Lorenz Mitzler, review of Mattheson's *Capellmeister*, in: *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, 2 (1742), pt. 3, ss. 104-105, her sitter fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 89.

⁶⁶ Jmf. f.eks. Dahlhaus: "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), s. 161-162, og Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Cologne: Arno Volk, 1967, s. 126.

⁶⁷ Bonds, op.cit., s. 5.

derived from it.⁶⁸

Dette stemmer imidlertid dårlig med det Mattheson faktisk skriver. Matthesons komposisjonspedagogikk er som Bonds påpeker basert på retorikkens inndeling av den retoriske arbeidsprosessen i stadiene *inventio*, *dispositio* og *elocutio*. Beskrivelsen av Marcellos arie er del av hans diskusjon av *dispositio*, som ifølge Mattheson handler om "[the] proper ordering of all the sections and elements in the melody, or in an entire musical work." Her er reglene de samme for musikken som for talekunsten:

Our musical Disposition differs from the rhetorical arrangement of an ordinary speech only in the subject, the matter at hand, the Object. Hence it must observe the same six parts that are normally prescribed for the orator, namely: the *introduction*, the *narration*, the *proposition*, the *proof*, the *refutation*, and the *closing*, otherwise known as: Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio, & Peroratio.⁶⁹

Mattheson skriver altså svart på hvitt at et musikkstykke må inneholde de samme formdelene som en rettstale. I det neste avsnittet senker imidlertid Mattheson betydelig på dette kravet:

In spite of all correctness, things would often turn out quite pedantically if one were to bind oneself all too anxiously to this line and constantly measure one's own works against it. Nevertheless, it cannot be denied that the diligent examination of good orations, as well as of good melodies, will certainly reveal the presence of these sections, or some of them, in an apt sequence – even if in some instances the composers of these works thought sooner on their deaths than of this kind of guide.⁷⁰

Mattheson vakler altså mellom på den ene siden kreve at et musikkstykke må struktureres i henhold til retorikkens disposisjonsskjema, og på den andre siden hevde at verkene til gode talere og komponister inneholder disse formdelene, *eller noen av dem, i en egnet rekkefølge*. Denne vaklingen mellom på den ene siden en rigid og preskriptiv, og på den andre siden en fleksibel og deskriptiv applisering av retorikken på musikken er karakteristisk for mye "retorisk" musikkteori på 1700-tallet.

⁶⁸ Ibid., s. 88.

⁶⁹ Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg: Christian Herold, 1737, s. 128, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 85-86.

⁷⁰ Mattheson, *Kern*, sitert fra Bonds' oversettelse, op.cit., s. 86.

Musikk som universelt følelssespråk

Retorikk er altså ikke primært en metafor for musikalsk form, men derimot navnet på et delområde innenfor komposisjonspedagogikken. Dette medfører en vesentlig perspektivendring i forhold til Bonds' teori. Det er imidlertid flere problematiske aspekter ved Bonds' fremstilling. Bonds hevder at musikken på andre halvdel av 1700-tallet ble betraktet som et selvstendig språk, uavhengig av talespråket. Hvis vi går til Kirnbergers artikkel "Hauptsatz" i Sulzers *Allgemeine Theorie*, finner vi følgende oppfatning av musikkens språkkarakter:

Music is actually the language of sentiment, whose expression is always concise, for sentiment in itself is something simple, something that can be presented in a few utterances. Thus, a very short melodic phrase of two, three, or four measures can express a sentiment so definitely and correctly that the listener understands exactly the emotional state of the person who is singing.⁷¹

Denne oppfatningen av musikken som "følelsenes språk" ligger til grunn for alle artiklene om musikk i Sulzers *Allgemeine Theorie*. Sulzer fremmer her den på 1700-tallet utbredte teorien om at musikken imiterer menneskets "naturlige" måte å gi uttrykk for følelser på: "Nature has established a direct connection between the ear and the heart. Each emotion suggests particular sounds, while these sounds may in turn awaken in the heart those deep-felt emotions from which they sprang," hevder Sulzer⁷². Det er etterligningen av disse naturlige følelseslydene som er musikkens sanne oppgave. Musikk er dermed "essentially a succession of sounds that originates as a passionate emotion".⁷³ På samme måte som Rousseau hevder Sulzer at musikkens opprinnelse er uartikulerte følsesuttrykk: "Children and other temperamental people [...] express themselves spontaneously, inflaming and intensifying not only their own emotions but those of others by means of a whole range of varying sounds.

⁷¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2nd. ed., 4 vols. (Leipzig: Weidmann, 1792-1794; rpt. Hildesheim: Olms, 1967, "Hauptsatz", her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., ss. 94-95. Ifølge J. A. P. Schulz hadde Kirnberger alene ansvaret for musikkartiklene i *Allgemeine Theorie* til og med "Modulation". Derfra begynte Schulz selv å assistere Kirnberger, og fra og med bokstaven "S" hadde Schulz ansvaret alene, jmf. Bonds, op.cit., s. 95, fn. 137.

⁷² Nancy Kovaleff Baker and Thomas Christensen (ed.), *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 81. Denne påstanden om at hver affekt har sitt naturlige tonefall går som Bellamy Hosler påpeker tilbake til Cicero: "Enhver følelse eller sjelelig bevegelse har jo av naturen sitt eget minespill, sin særlige stemmeklang og gestus." (*De oratore*, III.216, her sitert fra Øivind Andersens norske oversettelse, op.cit., s. 123.) Dette tekststedet siteres og parafraseres av en rekke kunst- og musikkteoretikere gjennom hele 1700-tallet.

⁷³ Ibid., s. 83.

Admittedly this is not yet a song; but it can be seen as the first natural seed for one.”⁷⁴ Sulzer hevder at et musikkstykk ”imitates these expressions of passion through notes, which by themselves are unremarkable and betray nothing of emotion.”⁷⁵

Sulzer fremmer her det som Bellamy Hosler i sin fremstilling av 1700-tallets musikkestetikk karakteriserer som ”the passionate utterance theory of musical expression”⁷⁶, dvs. teorien om at musikken etterligner det naturlige tonefallet i affekterte språkytringer. Musikken fremstiller altså ikke selve affekten, men derimot det tonefallet som mennesker spontant og naturlig faller inn i når de ytrer seg i den aktuelle affekttilstanden. Teoriens *locus classicus* er Rousseaus ”*Essai sur l’origine des langues*”, men den utformes allerede i Jean-Baptiste Dubos’ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) og gjentas i Batteux’ *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). Et viktig aspekt ved denne teorien er oppfatningen om at disse affektlydene, i likhet med kroppslige gester, og i motsetning til verbalspråket, er universelle. Batteux skriver at musikk er ”a universal interpreter that can take us to the ends of the earth and render us intelligible to the most barbaric nations and even to animals.”⁷⁷ Som Andrew Bowie har påpekt, er denne oppfatningen del av en ny språkteori, hvor språket ikke lenger betraktes som noe tidløst skapt av Gud, men derimot som et uttrykksmiddel som har oppstått på et bestemt tidspunkt i menneskehetens forhistorie.⁷⁸ Musikk og verbalspråk har ifølge denne teorien en felles opprinnelse i det ”primitive” menneskets uartikulerte følelsesuttrykk. Den senere sivilisasjonsprosessen har ført til at dette opprinnelige språket har blitt spaltet i et ”følelsesspråk” (musikk) og et ”idépråk” (verbalspråk).

Tema og hovedsetning

Bonds hevder som vi har sett at de generative sidene ved musikalsk form ble forstått som resultatet av en retorisk utarbeidelse (eller ”drøfting”) av musikkstykkets tema. Dette er av flere grunner en attraktiv forståelsesmodell. For det første synes den å frigjøre instrumental-

⁷⁴ Ibid., s. 82.

⁷⁵ Ibid., s. 91.

⁷⁶ Jmf. Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany*, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981, s. 45.

⁷⁷ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris: Durand, 1746, s. 253, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 66.

⁷⁸ Jmf. Andrew Bowie, ”Music and the Rise of Aesthetics”, in: Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, ss. 29-30.

musikken fra det problematiske kravet om *mimesis*. For det andre synes den umiddelbart å treffe noe essensielt ved Haydns instrumentalmusikk, hvor utarbeidelsen av det tematisk-motiviske materialet er til stede omtrent i hver eneste takt. Men fremfor alt fører dette til at Bonds og hans kolleger kan fortsette å praktisere sine schönbergianske strukturanalyser av wienerklassisk musikk, i trygg visshet om at denne analysemetoden har en historisk forankring i tidens egne musikkforståelse. ”The evidence presented”, skriver Bonds, ”suggests that, from a historical perspective, the search for such [thematic] links [among seemingly diverse ideas] is entirely justified.”⁷⁹

Men er dette egentlig riktig? Eller er disse ”bevisene” simpelthen litt for gode til å være sanne? Et naturlig utgangspunkt for å ettergå denne påstanden er nok en gang Kirnbergers artikkel ”Hauptsatz” i Sulzers *Allgemeine Theorie*. Bonds siterer et langt avsnitt av denne artikkelen, og betrakter den åpenbart som et av de viktigste ”bevisene” for sin teori. Kirnberger skriver i artikkelen at hovedsetningen presenteres i starten av et musikkstykke, og gjentas ofte underveis i ulike tonearter og variasjoner. Dette gjelder ifølge Kirnberger for de fleste formtyper innenfor musikken:

It is in this manner that the form of most of our usual current musical works has arisen: concertos, symphonies, arias, duets, trios, fugues, etc. They have this in common: that they are based on a *Hauptsatz* presented in a main period, brief and appropriate to the expression of a sentiment; that this *Hauptsatz* is supported or interrupted by smaller, interpolated ideas appropriate to it; that this *Hauptsatz* and these *Zwischengedanken* are repeated often enough, in different harmonies and keys, and with small melodic variations, so that the spirit of the listener is sufficiently captivated.⁸⁰

Denne beskrivelsen av en hovedsetning som utvikles, kontrasteres og repeteres har tydelige likheter med det man innenfor moderne musikkvitenskap definerer som musikkens ”struktur”, dvs. et tematisk-motivisk nettverk som kan avdekkes gjennom musikalsk strukturanalyse. Bonds siterer flere andre musikkteoretikere som har tilsvarende beskrivelser. I første omgang ser dette altså ut til å stemme overens med Bonds’ (implisitte) teori om at strukturen som oppsto gjennom utarbeidelsen av hovedsetningen utgjorde innholdet i musikkstykket.

En nærmere undersøkelse av de aktuelle kildene viser imidlertid at denne hypotesen er problematisk. For det første gjelder dette betydningen til nøkkeltermene ”tema” og ”hovedsetning”. Selv om mange musikkteoretikere bruker disse termene om hverandre (jmf. Kirnberger: ”The *Hauptsatz* is generally called the ’theme’”), er likevel betydningen noe

⁷⁹ Bonds, op.cit., s. 101.

⁸⁰ Kirnberger, ”Hauptsatz”, her sitert fra Bonds engelske oversettelse, op.cit, s. 95.

forskjellig. Begge termene er hentet fra retorikken, og har beholdt aspekter ved sin opprinnelige betydning. Termen ”tema” henviser på samme måte som innenfor retorikken til ”det valgte emnet for retorisk behandling” (Andersen). Termen ”tema” henviser altså til musikkstykkets *emne* eller *innhold*, det stykket som helhet ”handler om”. Musikkstykkets ”hovedsetning” er på samme måte som innenfor retorikken ikke temaet som sådan, men derimot en kortfattet og emblematiske *fremstilling av* temaet. Kirnberger definerer ”Hauptsatz” som ”a period within a musical work that *incorporates the expression and the whole essence of the melody*”. Hovedsetningen er altså essensen av musikkstykkets innhold, uttrykt i konsentrert form. Kirnberger sammenligner på samme måte som Mattheson hovedsetningen med bibelstedet som utgjør grunnlaget for en preken, ”which must contain in a few words that which the discourse will develop more fully.” Å ”holde seg til temaet” utelukker ikke muligheten til å introdusere kontrasterende ”setninger” i den mer satstekniske betydning av ordet. Som musikkteoretikeren Joseph Riepel understreker: ”A preacher cannot constantly repeat the Gospel and read it over and over; instead he must interpret it. [...] In addition to the thesis [*Satz*], he has at least an antithesis [*Gegensatz*].”⁸¹

Dette viser i første omgang at temabegrepet har en mer omfattende betydning innenfor 1700-tallets musikkteori enn det har innenfor dagens musikkvitenskap. Et musikkstykke kan i 1700-tallets terminologi ha ett tema, selv det inneholder både en hovedsetning, mellomsetninger, sidesetninger, etc. Forholdet mellom tema og setning tilsvarer i så måte forholdet mellom enhet og mangfold: Tematisk enhet i et mangfold av setninger forankret i en hovedsetning som danner grunnlaget for de andre setningene i musikkstykket.

Hovedsaken er imidlertid at 1700-tallets musikkteoretikere definerer temaet primært innholdsmessig, dvs. at termen ”tema” refererer like mye til grunnaffen som til hovedsetningens melodiske utforming. Dette er et poeng som også Dahlhaus understreker:

Der Terminus Thema bezeichnete, als sowohl technischer wie ästhetischer Begriff, eine i Töne gefaßten Affekt oder Charakter, dessen musikalische Formulierung durch mehrfache Wiederkehr die Einheit eines Satzes verbürgt. Manche Theoretiker und Ästhetiker betonten das inhaltliche, andere das formale Moment des Begriffs; auch unausgesprochen implizierte jedoch eine technische Bestimmung immer eine ästhetische und umgekehrt.⁸²

⁸¹ Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Augsburg: J. J. Lotter, 1752, s. 76, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 99.

⁸² Dahlhaus, ”Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform”, s. 167.

”Temaet” er dermed det ved et musikkstykke som sikrer enhet til tross for bruken av melodiske og affektive kontraster. Et musikkstykke ”holder seg til temaet” når det oppleves som enhetlig både form- og innholdsmessig. At vekten likevel ligger primært på det affektive ser vi tydelig hos Carl Ludwig Junker:

Without a theme, there would be no unity in variety. The composer has his plot, just as in the plastic and rhetorical arts. Thus – *predominant sentiment, in the case of the composer*; interest in the hero, in the case of the painter; concentrated moral truth or speculation, in the case of the poet. The theme must always be prominent, so that the sentiment can always be conveyed, so that I always understand the composer and grasp the the expression without confusion.⁸³

Struktur og *Anlage*

Bonds påpeker at musikkteoretikerne på 1700-tallet oppfattet komposisjonsprosessen som tredelt, i overensstemmelse med klassisk retorisk teori. De skiller dermed mellom *inventio*, *dispositio* (eller *elaboratio*) og *elocutio* (eller *decoratio*) som tre forskjellige stadier i komposisjonsprosessen. Koch er den som har systematisert disse skillene mest rent komposisjonsteknisk. Koch skiller mellom det han definerer som ”poetiske” og ”mekaniske” aspekter ved komposisjonsprosessen. Det ”poetiske” henspiller på retorikkens *inventio*, og er utelukkende et produkt av komponistens genius og inspirasjon, mens komposisjonsprosessens ”mekaniske” aspekter omfatter *dispositio* og *elocutio*, og refererer til komposisjonsteknikker som kan læres.

Resultatet av den ”poetiske” delen av komposisjonsprosessen er det Koch definerer som stykkets ”Anlage”. Den består av musikkstykkets tematiske materiale, plassert i en rudimentær rekkefølge og enhet. Neste stadium i komposisjonsprosessen er den ”mekaniske” utarbeidelsen av stykkets Anlage, hvor komponisten kan benytte seg av en rekke forskjellige teknikker. Koch skriver: ”Whereas the plan [*Anlage*] was mainly a matter of inspired genius, the realization [*Ausführung*] is more a matter of taste, to which the higher spiritual powers such as intellect and judgement must contribute their effect.”⁸⁴ Utarbeidelsen av stykkets ”Anlage” innebærer altså for Koch mindre kreativitet og genius enn skapelsen av den. Scott Burnham påpeker at Kochs teori dermed skiller seg fra 1800-tallsteoretikere som Adolph

⁸³ Carl Ludwig Junker, *Betrachtungen über Mahlerey, Ton- und Bildhauerkunst*, Basel: K. A. Serini, 1778, ss. 82-83, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 97, uth. e.s.

⁸⁴ Baker and Christensen (ed.), op.cit., s. 188.

Bernhard Marx og Anton Reicha, som i langt større grad vektlegger den tematisk-notiviske utviklingen som noe ”poetisk”: ”The attention of both Marx and Reicha to the compositional invention involved in the overall unfolding of a sonata-form movement distinguishes them from Koch’s more explicitly dichotomous understanding of the compositional process as inspired invention followed by a more or less mechanical working out of the form.”⁸⁵ Dahlhaus argumenterer for at Kochs skille mellom ”mekanisk” og ”poetisk” ikke treffer wienerklassikernes komposisjonspraksis, hvor den tematiske utarbeidelsen er en like vesentlig del av det kreative komposisjonsarbeidet skapelsen av det tematiske materialet:

Indem [...] Koch die Entwicklung musikalischer Gedanken, da sie nicht zur Anlage gehört, als bloß ’mekanisch’ abtut, verkennt er das musikalische Denken der Komponisten, auf die er sich beruft, Haydn und Mozart, und fällt zurück in eine primitive Ästhetik, die Inhalt und Form unter dem Bilde von Kern und Schale betrachtet.⁸⁶

Dahlhaus og Burnhams avskrivning av Kochs *Ausführung* som noe rent ”mekanisk” er åpenbart noe unyansert, for Koch understreker som vi har sett at det trengs både smak, intellekt og dømmekraft for å utarbeide det tematiske materialet på en god måte. Kochs poeng er at det er en kvalitativ forskjell mellom det å skape og å utarbeide et tema, og at selve skapelsen utelukkende er et produkt at komponistens kreative kraft (*poiesis*), mens utarbeidelsen involverer komposisjonsteknikker som kan læres (*ars*). Likevel har Dahlhaus og Burnham rett i at Koch vektlegger den tematisk-motiviske utarbeidelsen i mindre grad enn senere teoretikere som Reicha og Marx. Koch opererer på samme måte som Kirnberger med en ariemodell, hvor hensikten med et musikkstykke primært er å hensette lytteren i en bestemt affekttilstand over et bestemt tidsrom. Marx og Reichas modell er i langt større grad basert på den klassiske sonateformen, hvor utarbeidelsen av det tematiske materialet er vel så viktig som skapelsen av det. Burnham har i så måte helt rett når han skriver at form utover på 1800-tallet ble oppfattet som ”more than a matter of conventional arrangement: it was the extensive manifestation and discernible logic of the creative imagination.”⁸⁷

Det moderne strukturbegrepet er altså fraværende fra 1700-tallets musikkteori, som privilegerer innhold foran form, og *Anlage* foran *Ausführung*. Strukturbegrepet ligger imidlertid åpenbart latent i musikkteoretikernes diskusjoner av hovedsetning og utarbeidelse. Som Patric McCreeless skriver:

⁸⁵ Burnham, ”Form”, in: Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, s. 889.

⁸⁶ Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag 1988, s. 340.

⁸⁷ Burnham, op.cit., s. 880.

The nineteenth century combined Koch's musical rhetoric and grammar into a single entity, musical *structure* – a term that [...] is datable back to E. T. A. Hoffmann's review of Beethoven's Fifth Symphony in 1810. What the late eighteenth century tended to call rhetoric gradually began to be subsumed under what the nineteenth century called structure, to the point that musical rhetoric disappeared altogether.⁸⁸

Det er likevel viktig å understreke at 1800-tallets strukturbegrep går på tvers av den musikalske retorikkens kategorier. For det første innebærer strukturbegrepet en løsrivelse av det tematisk-motiviske nettverket fra musikkens affektive innhold. For det andre kollapser begrepet retorikkens skille mellom *Erfindung* (*inventio*) og *Ausführung* (*elaboratio*). Musikkens struktur er for 1800-tallets teoretikere ikke lenger ”mekanisk”, men ”poetisk”. Som Hanslick formulerer det: ”Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind [...] sich von innen heraus gestaltender Geist.”⁸⁹

Retorikk og virkningsestetikk

I sin artikkel ”Hauptsatz” i Sulzers *Allgemeine Theorie* skiller Kirnberger tydelig mellom affekt fremstilling og affekt virkning:

If [...] a musical work had no other purpose than to present a sentiment clearly, [the *Hauptsatz*], if well thought out, would suffice. But this is not the goal of music; it should engage the listener for a period of time in the same emotional state. This cannot be achieved through the mere repetition of the same phrase, no matter how splendid it may be, for the repetition of the same thing becomes boring and destroys the attentiveness of the listener. Therefore, one had to invent a type of melody in which one and the same sentiment, with appropriate variety and in different modifications, could be repeated often enough to make the appropriate impression upon the listener.⁹⁰

Hensikten med et musikkstykke er for Kirnberger altså ikke primært å *fremstille* en affekt, men derimot å *hensette lytteren* i en affekt over et bestemt tidsrom. Musikkens struktur har i denne sammenhengen ikke noen annen funksjon enn å holde på lytterens oppmerksomhet,

⁸⁸ McCreless, ”Music and rhetoric”, s. 876.

⁸⁹ Hanslick, op.cit., s. 34, her sitert fra Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, s. 112.

⁹⁰ Kirnberger, ”Hauptsatz”, sitert fra Bonds’ oversettelse, op.cit., s. 95.

gjennom å *unngå repetisjon*. Den samme oppfatningen av forholdet mellom innhold, struktur og virkning finner vi også i Kochs *Versuch*.⁹¹

Kirnberger synes her å gi uttrykk for det Bonds har definert som 1700-tallets ”pragmatiske orientering”. Målet med et musikkstykke var, i Bonds formulering, ”to elicit an emotional response in the beholder.”⁹² Bonds vektlegger i denne sammenhengen to ting: For det første at en emosjonell respons kun intreffer hvis musikken er ”forståelig”, for det andre at denne vektleggingen av lytterens respons foregriper moderne sjangerteori og resepsjonsetikk.

Litteraturteoretikeren Jane P. Tompkins har imidlertid demonstrert at kategorien ”respons” hadde en annen betydning innenfor den retoriske tradisjonen enn den har innenfor moderne litteraturvitenskap. Utgangspunktet for all moderne litteraturteori, enten den er forfatter-, leser- eller tekstorientert, er ifølge Tompkins tanken om at litterære tekster inneholder en mening, og at leserens oppgave er å fortolke denne meningen. Kategorien ”respons” henviser her til leserens aktive og fortolkende produksjon av mening underveis i lesningen. Det som skiller leserorienterte teoriretninger fra f.eks. nykritikken er at meningens tilholdssted forflyttes fra teksten til leseren. Meningen befinner seg ikke lenger ”i” teksten, men oppstår i en aktiv interaksjonsprosess mellom tekst og leser. Den retoriske tradisjonen oppfattet derimot kunsten som ”a force acting on the world, rather as a series of signs to be deciphered.”⁹³ Fokuset lå ikke her på *meningen* kunstverket hadde for mottageren, men derimot på *virkingen* det utøvde på ham.

Denne oppfatningen av kunsten som en kraft som virker på menneskene utgjør selve grunnprinsippet i Sulzers *Allgemeine Theorie*. ”The primary goal of the fine arts”, skriver Sulzer, ”is to awaken in us a vivid feeling for the true and good.” Denne målsettingen oppstår ifølge Sulzer gjennom en tottrinnsprosess. De skjønneste kunsters ”immediate aim is to arouse sentiments in a psychological sense. Their final goal, however, is a moral sentiment by which man can achieve his ethical value.”⁹⁴ Den samme oppfatningen av kunstens målsetting finner vi også i Kochs *Versuch*:

Music is a fine art which has the intention of awakening noble feelings in us. [...] Thus, if the fine arts

⁹¹ Jmf. Baker and Christensen (ed.), op.cit., s. 202-203.

⁹² Bonds, op.cit., s. 54.

⁹³ Jane P. Tompkins, ”The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response”, in: Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, London: The Johns Hopkins University Press, 1980, s. 203.

⁹⁴ Baker and Christensen, op.cit., s. 25.

make use of their special power to have the feelings they arouse inspire noble resolutions, to affect the education and ennoblement of the heart, then they serve their highest purpose and show themselves in their proper worth. If deprived of this noble function, if used to another end, then the fine arts are degraded, they are dishonored.⁹⁵

Bonds er imidlertid ikke nevneverdig opptatt av hvilken moralsk langtidsvirkning musikken har på lytteren. Bonds' lytter er tvert imot en lytter som spør seg selv: "Er dette temaet nytt, eller det er det en utarbeidelse av satsens hovedsetning? Er denne modulasjonen en essensiell del av sonateformens "arketypiske plot"? Er dette en falsk reprise?" Denne fokuseringen på de kognitive aspektene ved lytterprosessen er imidlertid fraværende i 1700-tallets virkningsestetikk. Som litteraturteoretikeren Jonathan Culler understreker:

The experiences or responses that modern reader-oriented critics invoke are generally cognitive rather than affective: not feelings shivers along the spine, weeping in sympathy, or being transported with awe, but having one's expectations proved false, struggling with an irresolvable ambiguity, or questioning the assumptions on which one has relied.⁹⁶

Det essensielle innenfor 1700-tallets musikkforståelse er altså ikke *hvorvidt* det oppstår en affektiv respons, men derimot *hvilken* affektiv respons som oppstår. Faktisk kan det argumenteres for at dette siste punktet utgjør selve kjernepunktet innenfor 1700-tallets musikalske retorikk.

I første omgang kan vi konstantere at en moderne form- og strukturanalyse, slik Bonds foretar av Haydns Symfoni nr. 46, vil fokusere på aspekter ved musikken som for 1700-tallets musikkteoretikere er av sekundær betydning. Bonds analyserer stort sett bare det som Koch definerer som musikkens "mekaniske" aspekter. Bonds ignorerer dessuten de affektive sidene ved symfonien, som for 1700-tallets teoretikere fremdeles representerte instrumental-musikkens *raison d'être*.

Konvensjonell form og "forståelighet"

Bonds hevder at det er et gjennomgående prinsipp innenfor 1700-tallets musikkteori at musikkens form må være forståelig hvis et verk skal oppnå sin målestting om å bevege

⁹⁵ Ibid., s. 144.

⁹⁶ Culler: *On Deconstruction*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982, s. 39.

lytterens affekter. "Large-scale intelligibility is a prerequisite for any composition that is to penetrate the mind and move the spirit of the listener."⁹⁷ Bonds hevder videre at dette prinsippet ble formulert med særlig klarhet av Forkel og Koch:

Heinrich Christoph Koch and Johann Nikolaus Forkel both confront the difficult question of how to reconcile the concept of form as an abstract, stereotypical pattern with the concept of form as the manifestation of a unique work. Forkel and Koch both provide evidence to suggest that the dichotomy between 'inner' and 'outer' form in the Classical era is itself misleading unless framed within the larger issue of intelligibility – that is, within a rhetorical concept of form. These two writers are also the last to propose an aesthetic view of large-scale form that sees no fundamental distinction between inspired genius and an adherence to convention. It is convention, in fact, that ensures the intelligibility of genius. [...] Forkel and Koch both recognize that internal imperatives, if they are to be comprehended by the audience, must necessarily coexist with external conventions.⁹⁸

Dette er kjernepunktet i Bonds fremstilling av 1700-tallets retoriske musikkoppfatning. Konsekvensen av den retoriske forståelsen av musikalsk form er ifølge Bonds primært at komponistene anvender noen få konvensjonelle formskjemaer for å sikre at verkets særegne aspekter når fram til lytteren. Dette er et poeng som Bonds gjentar talløse ganger i løpet av monografien.

Problemet er at denne hypotesen simpelthen ikke har noen basis i 1700-tallets musikkteori. Verken Forkel, Koch eller noen andre musikkteoretikere på 1700-tallet sier noe som helst om "forståelighet" i forbindelse med konvensjonelle formskjemaer.

Koch diskuterer disse tingene i det tredje bindet i sin komposisjonslære *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93). Han behandler der formspørsmålet først som tradisjonell innholdsetetiker:

It cannot be denied that form is something rather incidental, something that actually has little or no influence on the inner character of a piece. On the other hand, one has little reason to object to the form of our sections, in larger as well as in smaller works. And this, presumably, is the reason why many great masters have constructed their arias, for example, almost entirely according to one and the same form.⁹⁹

⁹⁷ Bonds, op.cit., s. 81.

⁹⁸ Ibid., s. 120, 129-130.

⁹⁹ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 vols., Leipzig: A. F. Böhme, 1782-1793; rpt. Hildesheim: Olms, 1969, II, s. 117, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 128.

Kochs påstand om at et musikkstykkets form ikke har noen innvirkning på innholdet kan virke uvant for en musikkvitenskap som har utviklet sitt analyseverktøy på grunnlag av Beethovens heroiske verker,¹⁰⁰ men er fullt ut forankret i 1700-tallets komposisjonspraksis. En opera av Hasse eller Graun inneholder et 20-talls arier som er mer eller mindre identisk i form, men som likvel fremstiller forskjellige affekter. Det samme gjelder åpenbart også for talløse instrumentalverker på andre halvdel av 1700-tallet. Koch går imidlertid ikke inn på noen teoretisk diskusjon om hvorfor det er slik. Han simpelthen konstanterer at komponister komponerer innenfor rammen av konvensjonelle formskjemaer, og erklærer samtidig at dette er uproblematisk, for det første fordi han ikke ser noe galt med disse formskjemaene, for det andre fordi det uansett er innholdet som teller. Som Dahlhaus påpeker: "Kochs Gefühls-ästhetik ist das Korrelat eines Schematismus der Formenlehre. Da die äußere Einkleidung als gleichgültig erscheint, darf sie konventionell sein und soll es sogar."¹⁰¹ Koch ser likevel en fare i en overbruk av den samme formtypen:

It is equally difficult to deny that a great deal of beauty of a movement can be lost through the constant use of one form and one form only. When one has heard so many arias, for example, constructed according to the same form, this form ultimately becomes so impressed upon the mind that that after hearing only the first period, one often knows with certainty precisely where the modulation is going to go, and what main thematic ideas will be repeated at which points. And the movement will necessarily lose much of its strength, unless the composer can enliven his work with a particularly unusual expressive.¹⁰²

Det som er oppsiktsvekkende med dette avsnittet er at Koch her skriver det stikk motsatte av det Bonds hevder at han mener. Hovedpåstanden til Bonds er som vi har sett at 1700-tallets musikkteoretikere mente at formmessig forutsigbarhet var en forutsetning for at musikken skulle bevege lytterens følelser. Koch skriver tvert imot at for stor formmessig forutsigbarhet kan *forhindre* musikken i å ha den ønskede effekten på lytteren. Det samme problemet oppstår hvis komponisten dyrker musikkens former for sin egen skyld: "[I]f one is set on creating new forms for no particular reason [...] the essence of art would be lost from view."¹⁰³ Med andre ord: Hvis lytteren blir for oppmerksom på formen *qua* form, står den i

¹⁰⁰ Jmf. Burnham, *Beethoven Hero*, ss. 66-111.

¹⁰¹ Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, s. 340.

¹⁰² Koch, *Versuch*, II, s. 117, sitert fra Bonds, op.cit., s. 128.

¹⁰³ Ibid.

veien for det som teller, nemlig *innholdet*. Kochs anbefaling er derfor å velge en gyllen middelvei:

If one is putting together in the conventional form a movement whose content possesses sufficient aesthetic power, or if one can discover beautiful turns of expression that correspond to the standard form, why should one consider altering the conventional form? But if one has a text to set that calls for a unique form and unusual turns of expression, [...] or if one discovers out of thin air (and this also happens in purely instrumental movements as well) an unusual turn of expression, one should not bind oneself timidly to the known form, but construct it in the manner that the movement demands, provided one is certain that this will ensure a true perfection of the movement, and provided that no other infelicities thereby arise.¹⁰⁴

Komponisten bør altså modifisere den konvensjonelle formen, *hvis innholdet krever det*. Dette viser at nøkkelbegrepet i Kochs forståelse av musikalsk form er den retoriske kategorien *aptum* (eller *decorum*), som Øivind Andersen oversetter med ”høvelighet”. Innenfor klassisk retorisk teori opererer man med to former for *aptum*: Ytre *aptum*, som handler om å avpasse den språklige fremstillingen til situasjonen (hvem som taler, i hvilken sammenheng, og til hvilken forsamling), og indre *aptum*, som handler om å avpasse den språklige fremstillingen til innholdet.¹⁰⁵ I prinsippet gjelder det samme innenfor musikken, hvor valget av formtype i utgangspunktet dikteres av sjangerkonvensjoner (ytre *aptum*), men hvor de konvensjonelle formene kan modifiseres hvis innholdet krever det (indre *aptum*).

Bonds tar altså feil når han skriver at Koch ”makes one of the earliest categorical distinctions between ’inner’ and ’outer’ form in music”, men at han ”stops short of making any explicit differentiation between their aesthetic value of importance.”¹⁰⁶ Ytre form har for Koch som vi har sett simpelthen ingenting med estetisk verdi å gjøre. Dette er et poeng som Koch utvetydig understreker i sin *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* (1807), hvor han foretar nettopp en differensiering mellom den indre og ytre formens respektive estetiske verdi:

Daily experience certainly teaches us that the various genres of musical works differ only in their form; the symphony has a form different from that of a concerto, the aria has one different from that of a song. Yet when the aestheticians maintain that what one calls the beauty of a musical work resides in its form, then there certainly must also be an external form in which the beautiful is included, and which may or may not be present. *Otherwise, for example, every rondo that corresponds to the usual form would*

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Jmf. Andersen, *I retorikkens hage*, s. 62-65.

¹⁰⁶ Bonds, op.cit., s. 3.

*have to be granted the character of beauty without any further qualification.*¹⁰⁷

På ett viktig punkt har imidlertid Bonds åpenbart rett: Bruken av konvensjonelle formskjemaer innenbar ikke på 1700-tallet noe tap av kunstkarakter. Det er heller ingen tvil om at eksistensen av et sett med konvensjonelle formskjemaer forenklet komposisjonsprosessen for 1700-tallets komponister. Som Øivind Andersen formulerer det: ”Konvensjoner blir ofte sett på som et hinder for personlig utfoldelse. I virkeligheten er konvensjonene en støtte for kreativiteten. De foreskriver hvordan ting skal gjøres – og gjør det samtidig mulig å få tingene gjort.”¹⁰⁸

Går vi så til Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) finner vi en diskusjon av form som er noe annerledes enn Kochs. Forkel trekker der paralleller mellom musikk og talekunst som kan minne om det vi så i Matthesons *Kern melodischer Wissenschaft*:

An orator would behave unnaturally and contrary to the goal of edifying persuading, and moving if he were to give a speech without first determining what is to be his main idea, his secondary ideas, his objections and refutations of the same, and his proofs.

As musical works of any substantial length are nothing other than speeches for the sentiments by which one seeks to move the listener to a certain empathy and to certain emotions, the rules for the ordering and arrangement of ideas are the same as in an actual oration. And so one has, in both, a main idea, supporting secondary ideas, dissections of the main idea, refutations, doubts, proofs, and reiterations. [...] A musical work in which this ordering is so arranged that all thoughts mutually support and reinforce one another in the most advantageous way possible, is well ordered.¹⁰⁹

Et musikkstykke er altså velordnet når det for det første er tydelig inndelt i formdeler med hver sin definerte formmessige funksjon i helheten, og for det andre når disse formdelene støtter opp om hverandre på en best mulig måte. Dette er i et nøtteskall den klassiske retorikkens teori om indre *aptum*. Det må dessuten være en indre logisk sammenheng mellom stykkets musikalske idéer og følelsene de uttrykker. Her gjelder ifølge Forkel de samme reglene innenfor musikken som innenfor talekunsten.

¹⁰⁷ Koch, *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig: J. F. Hartknoch, 1807; rpt. Hildesheim: Olms, 1981, ”Form”, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 126, uth. e.s.

¹⁰⁸ Andersen, *I retorikkens hage*, s. 91.

¹⁰⁹ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vols., Leipzig: Schwickert, 1788-1801, I, s. 37, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 123. Det er åpenbart dette avsnittet Neubauer sikter til når han hevder at Forkel ”[clung] to the outdated language of musical rhetoric in accounting for the developmental sections in the new sonata movements.” (Neubauer, *The Emancipation of Music From Language*, s. 34).

Som Nicole Schwindt-Gross har demonstrert, henger dette sammen med Forkels oppfatning av musikkens språkarakter.¹¹⁰ Forkel betrakter på samme måte som mange andre på 1700-tallet musikken som et selvstendig følelsesspråk, som eksisterer parallelt med verbalspråket. Forkel deler Rousseaus oppfatning om at begge disse språkene har en felles opprinnelse i urmenneskenes uartikulerte følelseuttrykk. I motsetning til Rousseau hevder imidlertid Forkel at det har skjedd en historisk utvikling innenfor følelsesspråket (dvs. musikken) parallelt med utviklingen innenfor idéspråket (dvs. talespråket). På samme måte som verbalspråket har musikken utviklet sin egen grammatikk, syntaks, logikk og retorikk. Mens Rousseau betrakter musikken i sin samtid som et forfall fra en "naturlig" følelestale, hevder Forkel at elementer ved musikken som harmonikk, kontrapunkt, tematisk utvikling osv. er resultater av en kultiveringsprosess, som har gjort følelsesspråket både rikere og mer presist enn det var opprinnelig. Denne kultiveringsprosessen har nådd sitt fullt utviklede stadium først i Forkels egne samtid. Forkel hevder derfor at Matthesons musikalske retorikk ikke mislykkes fordi det var noe galt med *teorien*, men derimot fordi det var noe galt med *musikken*:

In his day – or rather in the time when *Der Vollkommene Capellmeister* first appeared – music was not yet of such a nature that it permitted a coherent musical rhetoric to be abstracted from it. Music lacked not only refinement and taste but above all the coherence of its individual segments that make it into a formed oration of sentiments – in part through the development of ideas out of one another, in part through the unity of style, etc. It attained this highest degree of perfection only after [Mattheson's] time, at the hands of a few of our leading composers.¹¹¹

Dette utsagnet demonstrerer utvetydig at det å utarbeide en musikalsk retorikk er for Forkel å gjøre nøyaktig det samme for musikken som retorikerne gjorde for talekunsten i oldtiden, nemlig å utlede de regler, konvensjoner og prinsipper som *allerede foreligger i form av komposisjonspraksis*. Forkel skriver eksplisitt at hans musikalske retorikk er utledet fra "musikalisch-classische Meisterstücke"¹¹². Han vektlegger i denne sammenhengen to ting:

¹¹⁰ Jmf Nicole Schwindt Gross, *Drama und Diskurs: zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*, Laaber: Laaber-Verlag, 1989, ss. 106-122.

¹¹¹ Forkel, *Allgemeine Geschichte*, I, s. 37, sitert fra Bonds op.cit., s. 122.

¹¹² Forkel, *Allgemeine Geschichte*, I, s. 26, sitert fra Bonds, op.cit., s. 130. Dette utsagnet demonstrerer et poeng som bl.a. Brian Vickers har understreket, nemlig at Kants berømte definisjon av "geni" som "en evne som gir kunsten regelen" ikke representerer et brudd med den retoriske tradisjonens kunstoppfatning – tvert imot gjentar Kant her et poeng som retorikere har hevdet helt siden antikken. Påstanden om at Kant bryter med retorikken inngår i et generelt mønster, hvor romantikkens "oppgjør" med retorikken i virkeligheten dreier seg om et oppgjør med en karikert konstruksjon av retorikken. Til og med Coleridges berømte definisjon av poesi som "the

For det første at musikkens regler har utkrystallisert seg historisk gjennom lang tids akkumulert erfaring, for det andre at det å komponere ”korrekt” uavhengig av etablerte regler og forbilder krever en særskilt evne, nemlig ”genius”:

One has to abstract the rules from Genius, and no one will maintain that the rules precede Genius. [...] Yet how were these first utterances of Genius created? Where there not at first the most deformed monstrosities, and was it not necessary that hundreds of such deformed monstrosities had to be brought into this world before one began to notice that they were not yet that which they should have been, that the intentions they were meant to fulfill had not yet been achieved? Genius therefore always precedes the rules of experience [...] and thus it is truly experience alone that clears the path of Genius, that protects it against mistakes, that helps Genius achieve its intentions among a choice of so many means and to reach its goal, to show it the one true path, and to guide it toward the most efficient, appropriate means.¹¹³

Denne oppfatningen av forholdet mellom genius, regler og retorikk er helt på linje med klassisk retorisk teori. Cicero understreker at retorikken har oppstått fordi ”visse personer har notert seg og siden samlet under én hatt alt det som veltalende mennesker har gjort helt av seg selv. Det er derfor ikke veltalenheten som er født av systemet; systemet har veltalenheten til opphav.”¹¹⁴

Dette betyr imidlertid Forkel betrakter musikalske formskjemaer som noe mer enn tilfeldige konvensjoner som komponister benytter for å gjøre det lettere for lytteren å oppfatte musikkens innhold. Musikkens form er for Forkel tvert i mot noe som ligger i musikkens natur. Formen er altså ingen *ordo artificialis*, men en *ordo naturalis*. Samtidig er musikkens konvensjonelle former resultatet av en historisk kultiveringsprosess, som kulminerer nettopp i den musikalske retorikkens eksplisering av de rasjonelle og fornuftsbaserte prinsipper som ligger til grunn for musikken. Dette viser at Forkel opererer med en tradisjonell retorisk forståelse av kunsten som ”en annen natur – men også en høyere form for natur.” Som Øivind Andersen formulerer det: ”Taleren – eller den retorisk dannede – er av dem som gjør maksimalt ut av det spesifikt menneskelige. Han er med andre ord mer menneske enn mennesker flest.”¹¹⁵

spontaneous overflow of powerful feelings”, som har blitt oppfattet nærmest som et revolusjonært romantisk manifest, representerer i virkeligheten en oppfatning av språklige figurer som går helt tilbake til Aristoteles, jmf. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, særlig kapitlet ”The Expressive Function of Rhetorical Figures”, ss. 294-339 og P. W. K. Stone, *The Art of Poetry 1750-1820: Theories of Poetic Composition and Style in the late Neo-Classical and Early Romantic Periods*, London: 1967.

¹¹³ Forkel, *Allgemeine Geschichte*, I, 61, sitert fra Bonds, op.cit., s. 130.

¹¹⁴ Cicero: *De oratore*, I.146, her sitert fra Øivind Andersens norske oversettelse, *I retorikkens hage*, s. 221.

¹¹⁵ Andersen, op.cit., s. 222.

Musikalsk retorikk som opplysningsfilosofisk reformprosjekt

Det skulle nå være mulig å begynne å innkretse et svar på spørsmålet om hvorvidt den musikalske retorikken var et forsøk på å kodifisere en allerede eksisterende komposisjonspraksis, eller om den tvert var imot et forsøk på å innføre nye komposisjonsprinsipper. I første omgang kan vi konstantere at svaret er begge deler: Som innenfor all retorikk var målet å *beskrive praksis*, og dermed *videreforedle praksis*. Som Øivind Andersen skriver: "Retorikken systematiserer og kultiverer det mennesker gjør helt spontant og naturlig, slik at det blir i stand til å gjøre det bedre."¹¹⁶ Retorikk er i så måte kunsten å gjøre det naturlige best mulig.

Samtidig viser den mest overfladiske lesning av 1700-tallets musikkteori at den musikalske retorikken ble utformet i moralsk indignasjon over store deler av samtidens musikkultur. Målet til musikkteoretikerne var ikke å bare å kodifisere og kultivere, men også å *forandre* praksis. Den musikalske retorikken var i så måte et karakteristisk opplysningsfenomen, hvor målsettingen var å bringe samtidens musikalske praksis i overensstemmelse med rasjonelle og "naturlige" prinsipper. Den må dermed betraktes i sammenheng med reformene som ble iverksatt innenfor teateret (Diderot, Gottsched) og operaen (Calzabigi/Gluck, Rousseau). Dette oppgjøret med samtidens musikkultur ble utformet gjennom en serie av binære opposisjoner, hvor det tyske, borgerlige, naturlige og maskuline sto i motsetning til det italienske, aristokratiske, feminine og bisarre.¹¹⁷

Hva gikk så denne reformen av instrumentalmusikken ut på? Dette spørsmålet må betraktes i sammenheng med den musikalske retorikkens inndeling av musikken i tre stiltyper, for henholdsvis kirke, teater og kammer. Instrumentalmusikk fantes det innenfor alle tre stiltyper, men den formen som ble særlig utsatt for kritikk var instrumentalmusikken innenfor kategorien "kammerstil" (sonater, konserter, symfonier, kammermusikk osv.). Det var denne formen for instrumentalmusikk som trengte å reformeres.

1700-tallets musikalske retorikk var som vi har sett primært en virkningsestetikk. Musikkens tre stiltyper (kirke, teater og kammer) ble først og fremst definert ut fra hvilken

¹¹⁶ Ibid., s. 44.

¹¹⁷ Johann Christian Gottscheds oppfatning av operasjangeren bærer f.eks. preg av denne motsetningen mellom det tysk-maskuline og det italiensk-feminine. Han beskriver operasjangeren som "a promoter of lust, and a corrupter of morals", og hevder at den fører til at "effeminacy is engendered in people's souls from youth on; [...] we are transformed into effeminate Italians before we realize that we ought to be masculine Germans." (Johann Christian Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, 3rd. ed., Leipzig: 1742, s. 759, her sitert fra Hoslers engelske oversettelse, op. cit., s. 54.) Publikum oppfattes her som en passivt mottagende (dvs. feminin) masse, ute av stand til å motstå musikkens fordervende effekt.

virkning de skulle føre til. Kirkestilens målsetting var å vekke religiøs hengivelse og oppbyggelse. Teaterstilen skulle gjennom affektfremstilling vekke sympati overfor det gode og avsky overfor det onde. Når det gjelder kammerstilen, skjer det en utvikling i løpet av 1700-tallet. I Johann Adolph Scheibes *Der critische Musicus* (1737-40) finner vi fremdeles en liberal holdning til kammerstilen, til tross for at Scheibe gir uttrykk for at han ønsker å reformere musikken i henhold til opplysningsfilosofiske kriterier. Scheibe var elev av Gottsched ved Universitetet i Leipzig, og han skriver i forordet til *Der critische Musicus* at hensikten hans er å bringe den tyske musikken i overensstemmelse med fornuft og god smak. Takket være Gottsched har alt *Barbarey* blitt bannlyst fra poesi og retorikk, og nå skal Scheibe sørge for at det samme skjer med musikken. Måten han skal gjøre det på er ved å anvende Gottscheds regler for vurdering av kunst. Den første av disse reglene er at *kunsten skal imitere naturen*: ”The imitation of nature is [...] the true essence of music, just as it is of oratory and poetry.”¹¹⁸ Som Bellamy Hosler har påvist, forlater imidlertid Scheibe i praksis dette grunnprinsippet når han kommer til sin diskusjon av kammerstilen. Målet med kammerstilen er ifølge Scheibe ”primary to delight and enliven the listeners.”¹¹⁹ Når Scheibe skal beskrive hva som kjennetegner en god kammersymfoni (som han selv for øvrig komponerte en rekke av), er det lite igjen av kravet om mimesis:

The more one introduces clever and unexpected ideas and thoughts, the more pleasant and lively such a symphony will be. But much experience, a deep insight into melody, and no ordinary skill is required in order to bind everything together skillfully and naturally, and in order to integrate the main theme with the most foreign ideas in a most proper manner. Accordingly, the composer must surprise the rather unsuspecting listeners with quite unexpected events. But before they can make any judgement as to what has happened, everything must suddenly once again become linked and united with the main theme. What I have noted here is in sum the very excellence of a symphony; for it depends solely on the natural fire of the composer and his experience in musical composition.¹²⁰

Kammersymfonien dyrker altså det kunstferdige heller enn det naturlige. Å komponere en kammersymfoni krever først og fremst inspirasjon og komposisjonsteknisk mesterskap. Men prisen den betaler er at den henfaller til ren underholdning. En kammersymfoni fører ifølge Scheibe ikke til annet enn glede og oppmuntring.

¹¹⁸ Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musicus*, 2. ed., Leipzig: 1745, ss. 266, her sitert fra Hoslers engelske oversettelse, op.cit., s. 55.

¹¹⁹ Scheibe, *Musicus*, s. 379, sitert fra Hosler, op.cit., s. 56.

¹²⁰ Scheibe, *Musicus*, ss. 623-24, sitert fra Hosler, op.cit., s. 60.

Når vi kommer lenger ut på 1700-tallet innskjerpes kravene til kammerstilen. I artikkelen "Instrumentalmusik" oppstiller Sulzer en motsetning mellom to forskjellige typer instrumentalmusikk. I de fleste tilfeller er instrumentalmusikk ifølge Sulzer

nothing other than pleasant-sounding noise that strikes the ear either violently or gently. In order to avoid this, the composer would do well to imagine some person, or a situation or passion, and exert his fantasy to the point where he can believe that this person is ready to speak. He can help himself by seeking out poetry that is pathetic, fiery, or tender in nature, and declaim it in an appropriate tone, and after that sketch out his compositions following this sentiment. He must never forget that music that expresses no kind of passion or sentiment in a comprehensible language is nothing but sheer noise.

Kammerstilen skal dermed ikke lenger underholde, oppmuntre og overraske, som hos Scheibe, men derimot bevege hjertet gjennom å imitere et menneskelig subjekt som taler til lytteren i et naturlig følelssespråk. Dette viser at reformen av kammerstilen gikk ut på at kammerstilen ble underlagt de samme virkningsestetiske krav som teaterstilen. Forkel skrev som vi husker i *Allgemeine Geschichte* at "musical works [...] are nothing other than speeches for the sentiments by which one seeks to move the listener to a certain empathy and to certain emotions". Det var nettopp denne kombinasjonen av følelse og medfølelse som ble vurdert som essensiell hvis musikken skulle være moralsk oppbyggelig.

I forhold til dette kravet var det to problemer med samtidens instrumentalmusikk. For det første inneholdt den nonmimetiske elementer som forbløffet i stedet for å bevege. Den dyrket en instrumental idiomatikk og virtuositet som overskred grensene for det naturlige og sangbare. Sulzer skriver at komponister som søker publikums bifall "by employing technical tricks in their music (involving melodic leaps, arpeggios, harmonies) ends up saying nothing at all. They are as artificial as a circus performer dancing or singing on a tightrope".¹²¹ Denne formen for musikk er altså rent artifisiell og nonmimetisk. Scheibes kammersymfoni faller åpenbart i hvert fall delvis inn under denne kategorien.

Det andre problemet med tidens instrumentalmusikk var det motsatte: Ikke at den var nonmimetisk, men tvert imot at den imiterte for mye på én gang. Den inneholdt for mange affektive kontraster til at man kunne forestille seg et menneskelig subjekt som uttrykte seg. Italiensk instrumentalmusikk karakteriseres ifølge Sulzer av "bizarre and sudden changes in character from joy to despair, from the pathetic to the trivial".¹²² Problemet med disse

¹²¹ Baker and Christensen (ed.), op.cit., s. 85.

¹²² Ibid., s. 163.

kontrastene er at instrumentalmusikken ikke er i stand til å gi noen forklaring på hvorfor den beveger seg fra den ene affekten til den neste. Lessings oppfatning av dette er karakteristisk:

Now we are melting with woefulness, and all of a sudden we are supposed to rage. How so? Why? Against whom? Against the very one whom our soul was just full of sympathy? Or against another? All these things music cannot specify; it leaves us in uncertainty and confusion; we have feelings, but without perceiving in them a correct sequence; we feel as in a dream; and all these disorderly feelings are more exhausting than delightful.¹²³

Som vi ser er det altså ikke instrumentalmusikkens manglende evne til affektfremstilling som er problemet for Lessing, men derimot dens manglende evne til å begrunne sine kontraster. Den samme oppfatningen finner vi både hos Koch og Sulzer.

Konsekvensen av denne overføringen av teaterstilens virkningsestetiske kriterier til kammerstilen er dermed to ting: For det første en eliminering av de rent artifisielle aspektene ved musikken, og for det andre en streng regulering av kontrastelementet. Målet med denne reformen er som vi har sett at man skal kunne oppfatte et menneskelig subjekt som uttrykker seg i musikken gjennom et naturlig følelssespråk. Kammerstilens virkning skal ikke være bare å vekke følelser hos lytteren, men i tillegg å vekke *medfølelse* overfor det subjektet i musikken som gir uttrykk for disse følelsene. Kun på denne måten vil instrumentalmusikken kunne oppnå en moralsk oppbyggelig effekt. Denne antropomorfiseringen av instrumentalmusikken fører til at verker som overskrider disse rammene blir stemplet som ”umenneskelige”: Som ”misfostre” (Sulzer), ”monstre” (Lessing) eller ”hermafroditter” (Gottsched).

1700-tallets musikkteori og Haydns komposisjonspraksis

I hvor stor grad korresponderer disse kravene til instrumentalmusikken med Haydns komposisjonspraksis? Eller omvendt: Hvilken posisjon inntar Haydns musikk i forhold til dette reformprosjektet?

Artiklene om musikk i Sulzers *Allgemeine Theorie* opererer som vi har sett med en motsetning mellom den seriøse, maskuline og naturlige nordtyske instrumentalmusikken,

¹²³ Gotthold Ephraim Lessing, *Gesammelte Werke*, ed. Wolfgang Stämmler, Munich: Carl Hanser Verlag, 1959, vol. 2, s. 444, her sitert fra Hoslers engelske oversettelse, op.cit., s. 139.

representert ved C. P. E. Bach, og den trivielle, feminine og bisarre musikken til de italienske ”motekomponistene”. I artikkelen ”Sonata” (sannsynligvis skrevet av Kirnberger) stilles disse to retningene direkte opp mot hverandre:

A cacophony of arbitrary connected tones without any further purpose than pleasing the ears of insensible amateurs, bizarre and sudden changes in character from joy to despair, from the pathetic to the trivial, without one knowing what the composer has in mind – all of these characterize today's Italian sonatas. And if a performance of such a sonata engages the imagination of a few excitable fellows, the heart and sentiments of any listener with taste and knowledge will be entirely unmoved. The possibility of endowing sonatas with character and expression is shown in a number of easy and challenging harpsichord sonatas written by our Hamburg Bach. The majority of these are so eloquent that one almost believes to be hearing not a series of musical tones, but a comprehensible speech that moves and engages our imagination and emotions. It cannot be denied that the composition of such sonatas requires genius, knowledge, and above all, a refined lyrical and delicate sensibility.¹²⁴

Hvor befinner Haydns musikk seg i dette bildet? Sammen med de bisarre italienerne eller den veltalende Emanuel Bach? Dette er selvfølgelig vanskelig å svare på, i og med Haydn ikke nevnes med navn i Sulzers *Allgemeine Theorie*. Men som vi skal se i det neste kapitlet, ble den samme kritikken som her rettes mot den italienske instrumentalmusikken, rettet mot wienerske instrumentalkomponister på 1760- og 70-tallet av kritikere som Johann Adam Hiller og Karl Ludwig Junker. Også her kritiseres komponistene for å blande det seriøse og det trivielle på en måte som strider mot stilistisk *decorum*.

Haydn nevnes derimot med navn i Kochs *Versuch*. Som Nancy Kovaleff Baker har påpekt, er Kochs komposisjonslærebok i stor grad basert på de estetiske grunnprinsippene som utformes i Sulzers *Allgemeine Theorie*.¹²⁵ Samtidig er Haydn den komponisten som Koch bruker oftest for å illustrere komposisjonstekniske aspekter.¹²⁶ Flere av dagens musikkhistorikere har derfor vært optimistiske når det gjelder appliserbarheten av Kochs musikkteori på Haydns komposisjonspraksis. Sisman hevder f.eks. at Kochs musikkteori ”offers us a way of discussing Classical forms entirely in accordance with the compositional practice of the time.”¹²⁷

¹²⁴ Baker and Christensen (ed.), op.cit., s. 104.

¹²⁵ Jmf. ibid., s. 111.

¹²⁶ Det mest kjente er den langsomme satsen fra Haydns symfoni nr. 42, jmf. Elaine R. Sisman, ”Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music”, *Musical Quarterly* 68 (1982), s. 453.

¹²⁷ Sisman, ”Small and Expanded Forms”, s. 446.

En grundigere lesning av Kochs *Versuch* viser imidlertid at Koch inntar en svært ambivalent holdning til Haydns musikk. Koch foretar i det tredje bindet av *Versuch* et oppgjør med en instrumentalmusikk som dyrker en vittighet som han hevder er skadelig for musikkens sanne hensikt. Koch siterer poeten og litteraturteoretikeren Karl Wilhelm Ramler, som skriver: "People who are called witty have always started the decline of the fine arts [...]. They have done more harm to the arts than the Goths, who only carried out what a Pliny, a Seneca and their imitators had begun."¹²⁸ Konsekvensen av denne dyrkingen av viddet er en musikk som underholder intellektet i stedet for å bevege hjertet. Som eksempel på denne forfallstendensen nevner Koch et instrumentalverk av en ikke navngitt komponist som fremstiller en distré person. Denne fremstillingen skjer ved at komponisten "connects sections which properly do not belong together; he makes a triple rhythm where we expect a duple; without reason he alternates the minor mode with the major, and so on. These aspects embody the essence of such compositions."¹²⁹

Denne ikke navngitte komponisten er Haydn, og verket Koch refererer til er hans symfoni nr. 60 i C-dur *Il Distratto*. Denne symfonien har sin opprinnelse som mellomaktsmusikk til Jean François Regnards komedie *Le Distrait* (ty. *Der Zerstreute*), som ble fremført ved Eszterháza i 1774 av Karl Wahrs teatertrupp. Komedien skildrer den ualminnelig distré Leander, som blant annet må knyte en knute på sitt lommestørkle for å minne seg selv om sin egen bryllupsnatt. *Il Distratto* er åpenbart en av Haydns mest eksentriske komposisjoner (i sistesatsen må f.eks. orkesteret stanse etter noen takter og starte om igjen fordi fiolinistene har "glemt" å stemme instrumentene), men det er likevel flere grunner til å anta at det er Haydns instrumentalistil i det store og hele Koch er ute etter i sin kritikk. For det første var denne symfonien kjent nok i samtiden til at de fleste lesere ville oppfatte Haydn som målet for kritikken.¹³⁰ For det andre var, som Gretchen A. Wheelock har demonstrert, nettopp Haydns vidd og humor gjenstand for omfattende diskusjon på denne tiden. En kritikk av vidd innenfor instrumentalmusikken ville av de fleste musikalsk orienterte mennesker på slutten av 1700-tallet oppfattes som en kritikk av Haydn.

I hvilken grad var så Haydn kjent med 1700-tallets musikalske retorikk? Øvde disse idéene noen innflytelse på hans komposisjonspraksis? Haydn skriver i sin autobiografiske

¹²⁸ Baker and Christensen (ed.), op.cit., s. 154-55. Sitatet er fra Ramlers *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, 4th revised edn., 4 vols., Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1777, vol. I, s. 72.

¹²⁹ Ibid., s. 155.

¹³⁰ Jmf. følgende rapport i *Preßburger Zeitung* i 1774: "This outstanding musician [Haydn] recently composed, for Herr Wahr's company, original music to the comedy *Der Zerstreute*; connoisseurs consider it a masterpiece." (Sitert fra Landons engelske oversettelse, *Chronicle and Works*, vol. 2: *Haydn at Eszterháza*, s. 205.)

skisse fra 1776 at han under sin frilanstilværelse som komponist og musikk lærer i Wien på 1750-tallet "had the good fortune to learn the true fundamentals of composition from the celebrated Herr Porpora".¹³¹ Tidlig i sin karriere studerte han på egen hånd Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*, og C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Haydn fortalte Reicha at han på ny hadde gjennomført et komplett selvstudium i komposisjon da han var omtrent 40 år gammel. Ved Eszterhaza var det dessuten et stort notebibliotek, som Haydn sannsynligvis studerte grundig. J. A. P. Schultz rapporterte etter et besøk ved Eszterháza i 1770 at Haydn "devotedly studied the masterworks of Bach and Handel"¹³². Som kapellmester ved Eszterháza hadde Haydn på 1770- og 80-tallet dessuten ansvaret for oppførelser av et stort antall operaer av komponister som Cimarosa, Anfossi, Paisiello, Dittersdorf og Sarti, delvis i hans egne omarbeidelser. Haydns berømte uttalelse til sin biograf Griesinger tyder på at Haydn dessuten systematisk utnyttet muligheten til å eksperimentere i jevnlig kontakt med et levende publikum: "As head of an orchestra, I could make experiments, observe what created an impression and what weakened it, and thus improve, add, make cuts, take risks."¹³³

Det er dermed ikke urimelig å konkludere med at Haydn tilegnet seg musikkens grammatiske regler gjennom undervisningen med Porpora, i tillegg sitt selvstudium av lærebøkene til Fux og Mattheson. Den musikalske retorikken (sjangerspesifikke regler, konvensjoner og prinsipper) var noe han tilegnet seg og videreutviklet gjennom studier av andre komponisters verker, egen eksperimentvilje og kontakten med et levende publikum.

Konklusjon

1700-tallets musikalske retorikk innebar ingen overføring av regler, konvensjoner og prinsipper fra retorikken til musikken, slik de nye Haydnforskerne hevder, men derimot en kodifisering av musikkens egne konvensjoner, regler og prinsipper. Den musikalske retorikken var basert på en ny opplysningsfilosofisk forestilling om musikk som naturlig følelssespråk, og om grammatiske strukturlikheter mellom musikk og talespråk (setningsstruktur, interpunktikk, syntaks osv.) 1700-tallets musikalske retorikk var en

¹³¹ Haydn, "Autobiografische Skizze", her sitert fra Landons engelske oversettelse, *Chronicle and Works*, vol. 2, ss. 397-99.

¹³² Johann Friedrich Reichardt, "J. A. P. Schulz" *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1800), col. 176, her sitert fra Elaine Sismans engelske oversettelse, *Haydn and the Classical Variation*, s. 146.

¹³³ Griesinger, *Biographische Notizen*, sitert fra Bonds, op.cit., s. 67.

regelpoetikk basert på tanken om musikkens regler og prinsipper som allmene, tidløse og forankret i naturen og fornuften. Den var dessuten et reformprosjekt, som handlet om å bringe samtidens instrumentalmusikk i overensstemmelse med rasjonelle og naturlige prinsipper. Instrumentalmusikken skulle bringes i overensstemmelse med sin sanne oppgave, som var bidra til moralsk dannelse gjennom å bevege lytterens følelser. Denne reformen av instrumentalmusikken innebar en overføring av teaterstilens virkningsestetiske kriterier til kammerstilen. Reformen var et overveiende tysk og borgelig prosjekt med tydelig polemisk brodd mot den italienske instrumentalstilen og den aristokratiske underholdningskulturen den ble dyrket innenfor. Angrepet på Haydns vidd og humor i Kochs *Versuch* viser at dette kravet står i et problematisk forhold til Haydns instrumentalmusikk. Den musikalske retorikken øvde sannsynligvis en begrenset påvirkning på Haydn, som utviklet sin instrumentalstil gjennom en kombinasjon av studier av andre komponisters verker og selvstendig eksperimentering i kontakt med et levende publikum.

Den nye Haydnforskningens påstand om at Haydns musikk ble komponert og vurdert på grunnlag av regler, prinsipper og konvensjoner hentet fra den klassiske retorikken må derfor sies å være uholdbar. Bonds' teori om det han karakteriserer som 1700-tallets "retoriske formbegrep" har i virkeligheten ingen basis i 1700-tallets musikkteori, og bør først og fremst betraktes som et forsøk på å konstruere en historisk legitimering av moderne form- og strukturanalyse. En moderne form- og strukturanalyse, slik Bonds foretar av Haydns Symfoni nr. 46, vil imidlertid som vi har sett fokusere på elementer som er av sekundær betydning innenfor 1700-tallets musikkteori.

Kapittel 3

Haydn Hero:

James Webster og "The Man Who Freed Music"

What academicians regard as 'humor' in music is usually stuff along the lines of "Till Eulenspiegel's Merry Pranks" (remember, in 'Music Appreciation class', when they told you that the E-flat clarinet is going "ha-ha-ha!") Take my word for it folks – you can do **way better** than that.

Frank Zappa

James Websters bok *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (1991) er tilsynelatende en verkmonografi. I virkeligheten er boka et forsøk på å revidere ikke bare den etablerte oppfatningen av Haydn, men også oppfatningen av den musikkhistoriske epoken Haydn regnes som del av. Webster forsøker for det første å demonstrere at Haydn bruker teknikker for gjennomkomponering og syklisk integrering gjennom hele sin karriere, innenfor alle viktigste sjangre. Webster hevder for det andre at forestillingene om "wienerklassisisme" og "klassisk stil" er problematiske både estetisk, historiografisk og ideologisk. Webster hevder for det tredje at en av de viktigste musikkhistoriske nyvinninger musikkvitenskapen har gitt Beethoven æren for, nemlig gjennomkomponerte verker med en grunnleggende etisk og seriøs tone, i virkeligheten har sin opprinnelse hos Haydn. Den enestående status som den vestlige musikkulturen har innvilget Beethoven, sammenfattet i hedersbetegnelsen "The Man Who Freed Music", tilhører altså i virkeligheten Haydn.

Når Webster hevder at Haydn er den "egentlige" Beethoven setter han åpenbart spørsmålsteget ved en av den vestlige musikkulturens mest "hellige" sannheter. Med et så høyt ambisjonsnivå er det heller ikke tilfeldig at Websters monografi mer enn noen annen innenfor den nye Haydnforskningen demonstrerer spenningsforholdet mellom autentisitet og kanonisering. Websters utgangspunkt er opplagt. Han vil én gang for alle foreta et oppgjør med forestillingen om Haydn som munter og vittig. Haydn ble ifølge Webster i samtiden oppfattet som en moderne og dristig pionér, og hans verker som seriøse og dypt etiske. Hensikten med dette kapitlet er å undersøke hvorvidt dette nye bildet av Haydn virkelig er så autentisk som Webster hevder. Som Gretchen A. Wheelock har demonstrert, vektla mange kommentatorer i samtidens Haydns "vidd" og "humor". Flere kritikere pekte på likheter mellom Haydn og den engelske forfatteren Laurence Sterne. Spørsmålet er om det i disse karakteristikkene ligger et bedre potensiale til å nyansere bildet av Haydns "munterhet".

Haydn som programmusiker og gjennomkomponist

Haydn er "The Man Who Freed Music", hevder Webster. Men denne konklusjonen kommer først på side 367. Veien fram dit er lang og møysommelig, og består av flere etapper. Første etappe er en analyse og fortolkning av Haydns Symfoni nr. 45 i Fiss-moll (1772), den såkalte "Avskjedssymfonien".

Dette verket er ifølge Webster "arguably Haydn's most extraordinary composition."¹ Webster knytter dette særlig til to trekk ved symfonien. Den er for det første *programmatisk*. Dette er i seg selv ingen ny påstand, tvert imot er Avskjedssymfonien ved siden av Vivaldis "Årstedene" sannsynligvis det mest kjente eksemplet på programmusikk fra 1700-tallet. Men tradisjonelt har de programmatiske elementene ved symfonien bare vært knyttet til sistesatsen, hvor musikerne én etter én slutter å spille og forlater podiet. Bakgrunnen for denne pantomimen er velkjent. Haydns biograf Georg August Griesinger gjengir historien slik:

One year, against his usual custom, the prince determined to extend his stay in Eszterháza for several weeks. The ardent married men, thrown into utter consternation, turned to Haydn and asked him for help. Haydn hit upon the idea of writing a symphony in which, one after the other, the instruments fall silent. At the first opportunity, this symphony was performed in the prince's presence. Each of the musicians was instructed that, as soon as his part had come to an end, he should extinguish his light, pack up his

¹ Webster, *Haydn's 'Farewell' Symphony*, s. 13.

music, and leave with his instrument under his arm. The prince and the audience at once understood the point of this pantomime; the next day came the order for the departure from Eszterháza.²

Webster holder fast på denne historien som bakgrunnen for symfonien. Det nye med Websters tolkning er imidlertid at han hevder at symfonien *som helhet* handler om Haydns musikere. Symfonien skildrer en indrepsykologisk prosess som starter med ekstrem frustrasjon og hjemlengsel, og ender opp med en slags illusorisk følelse av å befinne seg hjemme.

Dette henger sammen med det andre ekstraordinære trekket ved symfonien: Den er *gjennomkomponert*. Selv om symfonien ytre sett er delt inn i fem selvstendige satser (de siste to *attacca*), fremstår disse likevel som én kontinuerlig musikalsk prosess:

From beginning to end, [the 'Farewell'] 'composes out' a single idea: to project the unusual and 'difficult' key of F-sharp minor as something inherently unstable, which demands, and receives, resolution by the tonic major. [...] This process involves every aspect of the music: large-scale ideas, 'developing variation', tonality, structural voice-leading, cadential disposition, rhythm, form, instrumentation, dynamics – as well as gesture, rhetoric, aesthetic qualities, and psychological content. Indeed, in continues throughout the double finale; musical closure and aesthetic resolution alike are withheld until the final 'farewell' section in F-sharp major.³

Webster gjennomfører det han karakteriserer som en ”multivalent analyse”⁴ av Avskjedssymfonien, som strekker seg over tre hele kapitler (noe som utgjør over en tredjedel av monografien som helhet). Webster analyserer her ned i minste detalj hvilke komposisjonstekniske virkemidler Haydn bruker for å gjøre symfonien programmatisk, gjennomkomponert og syklisk integrert. Dette starter allerede i den aggressive førstesatsen, som er gjennomgående ustabil, og som ikke leder fram til en tilfredsstillende avrunding. Webster finner en rekke usedvanlige trekk ved denne satsen: Den er komponert i den

² Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: 1810, ss. 28-29, her sitert fra Websters engelske oversettelse, op.cit., s. 1.

³ Webster, op.cit., s. 14.

⁴ ”Multivalent analyse” kan betraktes som Websters svar på positivismekritikken fra Joseph Kerman og Leo Treitler. Analysemetoden foregår ved at man først undersøker ”each principal domain (form, musical ideas, tonal structure, rhythm, instrumentation, and so forth) independently, without regard for 'unity', or the degree of congruence among their temporal patterns”, for deretter å ”recombine the results into a comprehensive view – but (insofar as possible) without preconceptions as to the nature of the resulting form, and without Procrustean manipulations to ensure arrival at (say) an *Ursatz* or a *Grundgestalt*.” (Webster, op.cit., ss. 4-5.) Tanken er å løsrive tradisjonelle analysemetoder (bl.a. schenkeranalyse og tematisisme) fra deres positivistiske og metafysiske fundament, i tillegg til å unngå reduksjonismen som ligger i undersøkelsen av bare ett av musikkens parametre. Webster støtter Kermans påstand om at enhver analyse innebærer tolkning, men kritiserer samtidig Kerman for å underdrive enhver tolknings avhengighet av analyse. ”Best of all would be to abandon the dichotomy (and the polemics) and to acknowledge analysis and interpretation – historical as well as hermeneutic – as ineluctably joined, as inseparable aspects of the understanding of art works.” (Ibid., s. 6.)

spilletekniske og intonasjonsmessig ukurante tonearten Fiss-moll (sannsynligvis er Avskjedssymfonien den eneste symfonien fra hele 1700-tallet i denne tonearten), A-delen modulerer til Ciss-moll (dominantplanet) i stedet for A-dur (parallelltonearten), satsen har et gjennomgående fravær av både trinnvis melodi, akkorder i grunnposisjon og fulle kadenser ved viktige strukturelle artikulaspunkter. Midt i gjennomføringsdelen dukker det opp et gåtefullt interludium i D-dur (tt. 108-141), som med sin idylliske karakter representerer en radikal stemningsmessig kontrast til den affekterte og aggressive stemningen som preger resten av satsen. Dette interludiet spiller en nøkkelrolle i Websters tolkning, både strukturelt og programmatisk. Interludiet får nemlig ingen reprise hvor det forankres i satsens hovedtoneart, men blir i stedet hengende ”i løse luften”, i påvente av en forløsning senere i symfonien: ”Since the interlude remains unexplained, never returning, it too forms part of the ‘problem’ of the work. Its resolution can only come *elsewhere* – on a level which involves the entire symphony.”⁵ Ustabiliteten fortsetter i replisen, som ifølge Webster er om mulig enda mer aggressiv og voldelig enn eksposisjonen. Det viktigste av alt er at satsen ikke blir avrundet på noen tilfredsstillende måte: ”The Allegro assai may cadence in the tonic at the end of a regular second-group recapitulation, but it does not achieve closure. The instability remains; it will be resolved, if at all, only at some later time. With this extraordinary step, the die is cast for the course of the entire symphony.”⁶

Og for å gjøre en lang historie kort: Heller ikke de to neste satsene oppnår ifølge Webster noen strukturell stabilitet og tilfredsstillende avslutning. Andresatsen (i parallelltonearten A-dur) subverteres av manglende rytmisk enhet, kromatikk og stadig vekslende mellom dur og moll. Menuetten leder oss for første gang frem til symfoniens toneartsmessige *telos* Fiss-dur, men fremdeles nølende, med stadige tilbakefall til moll, og med tvetydig form og strukturell stemmeføring. Det er først i de to siste satsene (Prestosatsen og den avsluttende ”Avskjedssatsen”), som henger sammen *attacca*, at de musikalske strukturene å falle på plass: Melodikken blir trinnvis, den kompakte teksturen tynnes ut, kadensene artikuleres tydeligere, akkordene kommer i grunnposisjon, formen blir entydig osv. Tonalt beveger dobbeltfinalen seg fra Fiss-moll (Presto), via A-dur (starten av Avskjedssatsen) til Fiss-dur i den aller siste delen (for øvrig den samme toneartsprogresjonen som de første tre satsene). Den store forløsningen kommer i de aller siste taktenes ”eteriske apoteose”, hvor bare de to fiolinene spiller, og hvor all strukturell labilitet oppløses, og melodikken er helt utvannet til rene ”naturbevegelser” (ren diatonikk og treklangsbyrtinger).

⁵ Ibid., s. 45.

⁶ Ibid., s. 57.

Denne sluttdelen er for det første en lenge etterlengtet oppløsning av den voldsomme aggresjonen og ustabiliteten i førstesatsen. Men viktigst av alt: Sluttdelens idylliske karakter (i riktig toneart) rekapitulerer det gåtefulle D-durinterludiet, som har hunget i luften som en uoppløst strukturell dissonans gjennom hele symfonien:

Though not even hinting at a thematic recall, the ending thus implicitly *recapitulates* the interlude; the 'sonata principle' is affirmed, over the course of the entire symphony. The symphony is through-composed; its entire dynamic is resolved in this ethereal apotheosis. There has never been a more stunning triumph of long-range musical planning.⁷

Men hva har dette med hjemlengsel å gjøre? Websters poeng er at denne globale musikalske progresjonen, fra den ustabile og aggressive førstesatsen, i den fjerne og ugjestmilde tonearten Fiss-moll, til den stabile og forsonede slutten, i den enda fjernere tonearten Fiss-dur (fem skritt vekk fra C-dur langs kvintsirkelen), fremstiller en indrepsykologisk reise "hjem" til noe som til syvende og sist likevel viser seg å være uendelig "fjernt". Symfonien er simpelthen en fremstilling av "the musicians' journey home from the wilderness of F-sharp minor to their safe and comfortable family hearths in Eisenstadt – represented, however, by the unimaginably distant key of F-sharp major."⁸ Den aggressive førstesatsen skildrer dermed musikernes frustrasjon: "With winter approaching, they are stuck in the barren splendor of Eszterháze castle; they desperately want to go home to their families. Their frustration is vividly projected by the unstable, passionately unfulfilled Allegro assai in F-sharp minor."⁹ Webster tolker D-durinterludiet som en fremstilling av det musikerne lengter hjem til, men kun som en *illusjon*: "[T]he interlude is a *mirage*. [...] At the same time, however, it uncannily prefigures the ultimate musical and aesthetic resolution; like a mirage it represents precisely that which they most desire: their arrival home."¹⁰

Musikerne kommer som vi vet til slutt hjem, i hvert fall tonalt sett. Men i virkeligheten befinner de seg jo på samme sted: I Eszterháza, hvor de spiller for en prins som for alt de vet enda ikke har endret oppfatning. Og dette er ifølge Webster også hele poenget med slutten, apoteosen med de to sordinerte fiolinene i høyt register: Denne musikken har noe irreelt ved

⁷ Ibid., s. 112.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., s. 116.

¹⁰ Ibid., s. 118.

seg, den forsvinner opp i luften, dematerialiseres, går over til eter. "[T]he Farewell Symphony's image of home remains a desire, forever unattainable."¹¹

Andre gjennomkomponerte og programmatisk verk av Haydn

Så langt "Avskjedssymfonien". Webster har analysert i forbløffende detalj et av Haydns mest ekstraordinære og usedvanlige verk. Han foretatt en fortolkning av verket som i seg selv er forbløffende. Og vi begynner å ane hvor han vil. Haydn komponerte allerede i 1772 en gjennomkomponert symfoni som fremstiller en indrepsykologisk utviklingsprosess. Om ikke akkurat "fra kamp til seier", så i hvert fall fra "bort til 'hjem'".

Men Webster har mer å gå på. Vi har enda knapt halvveis i hans kompakte monografi. For "Avskjedssymfonien" er ikke det eneste verket av Haydn som er gjennomkomponert, syklisk integrert, og programmatisk. Tvert imot er ingen av disse tingene særtilfeller hos Haydn: "Other Haydn works exhibit nearly as great a degree of through-composition; many individual techniques found in the Farewell are actually common in his music."¹² Avskjedssymfonien er altså bare et ekstremt tilfelle av en komposisjonsteknikk som Haydn benytter innenfor alle viktigste instrumentale sjangre.

Webster foretar en systematisk gjennomgang og beskrivelse av de komposisjonsteknikker Haydn bruker for å skape satser eller hele verk med et gjennomkomponert preg. Dette omfatter det Webster kaller "progressiv" eller "asymmetrisk" form, som oppnås gjennom destabiliserende åpningsgester, kontinuerlig tematisk utvikling, sammenstilling av fjerne tonearter, kadenser utenfor hovedtonearten, underartikulering av overganger mellom formdeler, "svake" kadensielle avslutninger, osv. Resultatet av disse teknikkene er en telologisk utvikling fra start til slutt, som ofte peker ut over rammene til den enkelte sats og over i den neste. Teknikker for syklisk integrasjon omfatter på sin side satser som går *attacca* over i hverandre ("run-on movements"), bruk av gester og fjerne tonearter som skaper forbindelser på tvers av ulike satser, tematisk slektenskap mellom ulike satser, og global tonal organisering. Webster analyserer en rekke enkeltkomposisjoner som benytter seg av én eller flere av disse teknikkene: Motivisk integrasjon i Symfoni nr. 15 i D-dur, global tonal organisering i Symfoni nr. 49 i F-moll, sammenhengende satser i Klaversonate nr. 30 i A-dur, og kulminerende finalesatser i Strykekvartettene Op. 20 nr. 2 og Op. 54 nr. 2.

¹¹ Ibid., s. 119.

¹² Ibid., s. 123.

Heller ikke de programmatisk elementene ved "Avskjedssymfonien" er enestående i Haydns symfoniske produksjon. Mange tidlige symfonier har kallenavn som antyder utenommusikalske elementer ("Tempora mutantur", "Il Distratto", "La Roxelane", "Passione", "Feuer" osv.). Flere symfonier har religiøse assosiasjoner, f.eks. gjennom bruk av liturgiske melodier (nr. 30 "Alleluia", nr. 26 "Lamentatione"). Andre påkaller nasjonale idiomer (tyrkiske og ungarske/balkanske *topoi*), og jakt-*topoi* (Symfoni nr. 31 "Hornsignal" og nr. 73 "La chasse"). De mest eksplisitt programmatisk symfoniene er trilogien nr. 6-8, ("Le midi", "Le matin" og "Le soir"), som er en programmatisk skildring av de forskjellige tidene på dagen (men samtidig med en allegorisk klangbunn: barndom – manndom – alderdom). Men også de sene symfoniene til Haydn har ifølge Webster utenommusikalske elementer, selv om disse ikke er eksplisitte på samme måte som de tidlige:

[A]fter 1780 Haydn transferred his earlier rhetorical/communicative impulse to the level of musical ideas and their development. [...] What had been external now became immanent; what had been projected by the material now became an indivisible part of it. [...] Even the most die-hard formalist must pay his respects to Haydn's extramusical associations: they were an essential aspect of his art throughout his life.¹³

Slike programmatisk elementer i instrumentalmusikk var ifølge Webster vanlig på slutten av 1700-tallet. Tvedelingen mellom programmusikk og absolutt musikk eksisterte ikke på denne tiden, og verker med litterære programmer og utenommusikalske assosiasjoner var utbredt i Haydns miljø. Haydns utenommusikalske assosiasjoner er altså i tråd med tidens praksis. De vanligste assosiasjonene eller *topoi* var "pastoral themes, military topics, the hunt, imitation of 'national' and 'ethnic' styles, and literary topics."¹⁴ Dittersdorf og Pichl var de mest ivrige til å komponere slike verker. Førstnevnte skrev bl.a. 12 symfonier basert på Ovids *Metamorfoser*, mens sistnevnte skrev bl.a. symfonier basert på åtte av de ni muser, i tillegg til en "Symfoni av Pichl i Dittersdorfs stil".

¹³ Ibid., s. 248, 249.

¹⁴ Ibid., s. 227.

Haydn, klassisk stil og Beethoven

Webster har nå påvist at Haydn komponerte gjennomkomponerte og programmatisk verk gjennom hele sin karriere, i alle viktigste sjangre. Samtidig er dette mest radikalt utført i et verk komponert allerede i 1772. Dette har ifølge Webster store implikasjoner for vår forståelse av Haydns kunstneriske utvikling, hans posisjon i forhold til Beethoven og 1800-tallet, og ikke minst i forhold til forestillingene om klassisisme og klassisk stil. Disse implikasjonene diskuterer Webster i en stor avsluttende ”historiografisk konklusjon”. Her trer hans fiendebilder og egentlige hensikter med monografien for alvor til syne.

Websters hovedpoeng er at Haydnforskningen har vært basert på visse historiografiske grunnforestillinger som har presset Haydn inn i en modell hvor han ikke passer. Aller viktigst er forestillingene om ”klassisisme” og ”klassisk stil”. Disse forestillingene har ført til at Haydns tidlige verker har blitt definert som førklassiske og ufullkomne:

Virtually the entire tradition of Haydn scholarship has assumed that he did not attain mastery or maturity [...] until the 1770s, in many accounts not until the 1780s. The corollary is that his 'early music' – by some definitions more than half his output, up to his fiftieth year – was somehow lacking: in technique, in style, in degree of 'synthesis', in emotional depth, or whatever.¹⁵

Det er imidlertid utenfor Haydnforskningen at Webster finner sine viktigste skyteskiver. Han er ute etter større fisker. Hovedangrepet rettes mot to sentrale tekster som han hevder er karakteristiske for den allminnelige oppfatningen av Haydn både innenfor Haydnforskningen og musikkvitenskapen som helhet.

Den første av disse er Charles Rosens *The Classical Style* (1971), sannsynligvis den mest innflytelsesrike bok om wienerklassisk musikk de siste 50 år. Webster hevder at Rosens bok inneholder innsiktsfulle analyser av Haydns *sene* verker. Rosens analyser av Haydns tidlige verker er han mindre begeistret for. Rosen kritiserer Haydns musikk fra før 1781 for å være ufullkommen: ”There is [...] a genuine progress in style between early and late Haydn: the younger Haydn is a great master of a style that only imperfectly realizes what the language of the time had to offer.”¹⁶ Rosen hevder at Haydn har problemer med å skape dramatisk fremdrift i sine symfonier på 1770-tallet. Det rytmiske og periodiske veksler statisk

¹⁵ Ibid., s. 335.

¹⁶ Rosen, *The Classical Style*, s. 146, her sitert fra Webster, op.cit., s. 336-37.

mellom regularitet og irregularitet, og Haydn mislykkes i å integrere sine sjokkeffekter i et overordnet dramatisk forløp.

Denne kritikken er ifølge Webster uholdbar. Han forsøker å demonstrere at detaljene i Rosens analyser av Haydns tidlige symfonier ukorrekte. Kritikken er simpelthen basert på feiltolkninger. Webster hevder at hans egne analyser har vist at Haydns musikk før 1780 bør vurderes langt mer positivt.

Hovedkritikken retter seg imidlertid mot Rosens historiografiske grunnpremisser. Rosens kritikk er ifølge Webster er basert på en en grovt reduksjonistisk overføring av evolusjonsmodeller på kunstnerisk og stilistisk utvikling. Rosens setter likhetstegn mellom Haydns kunstneriske utvikling og en påstått generell stilutvikling fra ”barokk” til ”klassisk”. Kritikken som Rosen retter mot Haydn er den samme kritikken som rettes mot all ”førklassisk” musikk. Uten denne generelle kritikken går også kritikken mot Haydn opp i røyk.

Webster hevder at Rosen i sin kritikk av Haydns tidlige verker gjentar en fortelling om Haydns kunstneriske utvikling som har ligget til grunn for den musikkvitenskapelige behandlingen av Haydns musikk gjennom hele det 20. århundre. Denne fortellingen ble ifølge Webster skapt i 1900 av Adolf Sandberger. Sandberger skapte en fortelling om hvordan Haydn grunnla den moderne strykekvartetten gjennom å eksperimentere seg fram til komposisjonsprinsippet *thematische Arbeit*. Sandberger beskriver Haydns grunnleggelse av den moderne strykekvartetten som en søken etter komposisjonsteknikker som kan kompensere for en opprinnelig ”mangel” ved sjangeren. Haydns tidligste kvartetter (Op.1, Op.2) var ifølge Sandberger verker i divertimentotradisjonen, som manglet en ”seriøs” motvekt til den enkle og harmløse melodikken. For å kompensere for denne mangelen begynner Haydn å eksperimentere med barokkens kontrapunkt. Dette kulminerer i de seks kvartettene Op.20, hvor tre av sistesatsene er fuger. Men problemet er ifølge Sandberger at Haydn i disse kvartettene har sammenstilt to stilelementer som ikke har noe felles, nemlig divertimentokarakter og ”seriøs” polyfoni. Det oppstår en ny mangel, nemlig en *formidling* mellom disse to stilelementene. Haydn erkjenner denne mangelen, og går inn i en ”krise”. I 10 år holder han opp å komponere kvartetter. I mellomtiden vier han seg til komponering av symfonier, og han eksperimenterer seg der sakte men sikkert fram til komposisjonsprinsippet *thematische Arbeit*, som er en *syntese* mellom divertimentokarakter og streng polyfoni. Sandberger skriver: ”What had been lacking was the *mediation* between strict and free musical form. The child of the marriage between counterpoint and freedom is *thematic development* [*thematische Arbeit*]. [...] In place of mere attractive *juxtaposition* of musical

ideas, comes *organic development* of the motives. Thus the string quartet is at once homophonic and polyphonic.”¹⁷ Nå har Haydn det han det han trenger. Han komponerer kvartettene Op.33 i 1781 ”på en helt ny måte”. Den moderne strykekvartetten er født.

Webster foretar en narratologisk analyse av denne fortellingen, og finner ut at den er strukturert i analogi med en urgammel fortellingstype, nemlig fortellingen om en *søken* etter en slags ”hellig gral”. Problemet med denne fortellingen er at den forutsetter at Haydn allerede i utgangspunktet hadde et ”mål” som han arbeidet mot. Haydns komponering av kvartetter frem til Op.33 fremstår dermed som en serie av skritt mot en løsning på et problem. Like fullt har Sandbergers fortelling ifølge Webster i ettertid blitt til den etablerte fortellingen om grunnleggelsen av ”klassisk stil”. Webster finner igjen fortellingen i senere fremstillinger av Friedrich Blume og Ludwig Finscher, av Haydnforskerne Landon og Larsen, og sist men ikke minst: Hos Charles Rosen.

Når det gjelder grunnleggelsen av ”wienerklassisisme” som musikkhistorisk epoke må Webster grave lenger tilbake i tid. Det var ifølge Webster Raphael Georg Kiesewetters bok *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (1834) som skapte grunnlaget for senere musikkhistoriografi. Kiesewetter deler inn musikkhistorien i 17 kronologiske epoker, hver med sin dominerende ”skole” (f.eks. den ”nederlandske skole” innenfor renessansens vokalpolyfoni, og den ”napolitanske skole” innenfor italiensk opera på midten av 1700-tallet). Han fremstiller videre musikkens historie som et gradvis fremskritt som kulminerer med ”wienerskolens” (dvs. Haydns og Mozarts) perfektjonering av instrumentalmusikken i perioden 1780-1800. Samtidig ble dette historiske høydepunktet sirklet i konservativ opposisjon mot progressive retninger i samtidens musikk. Kiesewetter hadde vikarierende antiromantiske motiver.

Den samme kombinasjonen av evolusjonisme og konservatisme finner Webster hos Guido Adler og Wilhelm Fischer, som etablerte begrepet ”wienerklassisisme” tidlig på 1900-tallet for tidsrommet ca. 1780-1815 (Beethoven hadde nå blitt klassisist sammen med Haydn og Mozart). Nå var det imidlertid modernismen og atonaliteten som var fiendebildet. Wienerklassikerne ble i kraft av å være definert som de mest fremragende representanter for den vestlige kunstmusikalske tradisjonen brukt som ideologisk bolverk mot forfallstendensene i samtiden. ”A conservative agenda lay openly on the surface.”¹⁸

¹⁷ Adolf Sandberger, ”Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts”, in: Adolf Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, vol. 1, Munich: Drei Masken, 1921, ss. 258-63, her sitert fra Websters engelske oversettelse, op.cit., s. 342.

¹⁸ Ibid., s. 351.

Tanken bak Adlers stilhistorie var for det første å etablere stilperioder innenfor musikken (på samme måte som innenfor kunsthistorien), og for det andre å beskrive hver stilperiodes "livshistorie": Opprinnelse, vekst, klimaks, og forfall. Til dette formålet var Sandbergers *thematische Arbeit* ifølge Webster en gave fra himmelen. Begrepet pekte på et tilsynelatende "objektivt" trekk ved den klassiske stilen som kunne undersøkes "vitenskapelig", samtidig som det representerte en stor historisk syntese, av polyfoni og homofoni, lærd og galant, streng og fri, *Kenner* og *Liebhaber*. Dette stilprinsippet ble kort tid etter supplert av Fischers skille mellom *Fortspinnungstypus* og *Liedtypus*. Epoken "wienerklassisisme" ble dermed forankret i tilsynelatende "objektive" stilkjennetegn, og dens framvekst kunne beskrives som en teleologisk evolusjonsprosess.

Alle disse aspektene ved stilhistorien har ifølge Webster ligget til grunn for den moderne Haydnforskningens oppfatning av Haydns stil og kunstneriske utvikling. "These links between 'Classical style,' Haydn's mastery, and *thematische Arbeit* and periodic phrasing after 1780 – and hence, fatefully, between the absence of those technical features, the supposedly transitional styles of music, and Haydn's supposed lack of mastery (or his immaturity) before 1780 – have dominated the literature ever since."¹⁹ Men både "wienerklassisisme" og "klassisk stil" er ifølge Webster som konstruksjoner uløselig knyttet til en evolusjonistisk teleologi og normativ estetikk, og er dermed både ideologisk tvilsomme og historiografisk suspekter. Begrepene er dessuten anakronistiske. Både Haydn og Mozart "thought of themselves, and were understood by their contemporaries, as *modern*; bold reformers, extenders of music's realm. [...] Indeed in the early nineteenth century Haydn and (even more) Mozart were understood as Romantics, as is clear not only from E. T. A. Hoffmann's criticism, but from the congruence between the early Romantics' literary and philosophical ideas and their reception of Haydn's and Mozart's music."²⁰

Webster tar til orde for å utvikle en annerledes musikkhistorisk fortelling som fjerner wienerklassisismen fra dens pdestall. På dette punktet har ikke Webster noe entydig svar, men foreslår flere muligheter. En mulighet kan være å utvikle en stilbetegnelse som er i overensstemmelse med oppfatningen av Haydn, Mozart og Beethoven i samtiden. Han foreslår "første wienersk-europeiske moderne stil", men innrømmer samtidig at denne betegnelsen er så uhåndterlig at den nærmer seg det komiske.²¹ Envher neologisme vil ifølge

¹⁹ Ibid., s. 353.

²⁰ Ibid., s. 349.

²¹ Han har imidlertid endret mening i ettertid, jmf. hans artikkel "Between Enlightenment and Romanticism in Music History: 'First Viennese Modernism' and the Delayed Nineteenth Century", *19th-Century Music*, 25 (2001), ss. 108-126.

Webster ha sine egne historiografiske og ideologiske problemer. En annen mulighet er å forsøke unngå helt bruken av stil- og epokebetegnelser. Dette vil imidlertid i praksis være umulig. En tredje mulighet er å fortsette å bruke begrepene ”wienerklassisisme” og ”klassisk stil”, men samtidig åpenlyst erkjenne begrepenes ideologiske opprinnelse og tradisjon. Da vil man uvilkårlig til en viss grad føre denne tradisjonen videre.

Når det gjelder Haydns kunsteriske utvikling, har Webster mer konkrete løsningsforslag. I stedet for å fremstille denne teleologisk, bør man ifølge Webster heller betrakte stilforskjeller som uttrykk for ulike sider ved hans musikalske ”persona”, eller som konsekvenser forskjellige omstendigheter og publikumsgrupper. Dette samme gjelder forskjeller mellom sjangre: Påstanden om at ”lettere” sjangre som divertimenti og barytontrioer er mindreverdige enn strykekvartetter og klaversonater er ifølge Webster en romantisk-modernistisk fordom. Webster kritiserer dessuten oppfatningen av at Haydn gikk gjennom en periode med intens eksperimentering (”Haydn’s wandering in the symphonic wilderness”), før han nådde frem til en stilistisk ”avklaring” og ”modenhet”. Haydns musikk var ifølge Webster karakterisert av både eksperimentering og formfullendthet gjennom hele hans virke:

[Haydn’s] music was masterful in every period of his life, including the earliest. [...] Haydn’s earliest works are in full command of musical technique, appropriate in style and adequately varied according to generic and social context, and (once one forgets about ‘Classical style’) richly expressive. [...] At the same time – and this is no paradox – his art deepened throughout his life. To paraphrase a saying of Goethe’s, his later works may have been ‘more so’ – larger in scale, higher in pretention, more encompassing – but his early music was not thereby ‘outdone’: *Das war vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen*.²²

Den andre teksten som Webster går til angrep på er Joseph Kermans artikkel om Beethoven i den forrige utgaven av *New Grove* (1980). Kerman beskriver her Beethoven som skaperen av det han definerer som det ”symfoniske ideal”:

Beethoven perfected [the ‘symfonic ideal’] at a stroke with his Third Symphony and further celebrated with his Fifth, Sixth, Seventh and Ninth. The forcefulness, expanded range and evident radical intent of these works sets them apart from symphonies in the 18th-century tradition. [...] More than this, they all contrive to create the impression of a psychological journey or a growth process. In the course of this, something seems to arrive or triumph or transcend. [...] This illusion is helped by [...] ‘evolving’ themes,

²² Ibid., s. 358.

transitions between widely separated passages, actual thematic recurrences from one movement to another, and last but not least, the involvement of extramusical ideas by means of a literary text, a programme, or (as in the 'Eroica') just a few tantalizing titles.

In technical terms, this development may be viewed as the projection of the underlying principles of the sonata style on the scale of the total four-movement work, rather than that of the single movement in sonata form. [...]

Another aspect of the 'symphonic ideal', one that is less technical but probably no less essential, [is that] the combination of his musical dynamic [...] and extra-musical suggestions invests his pieces with an unmistakable ethical aura. [...]

The conception of this symphonic ideal, and the development of technical means to implement it, is probably Beethoven's greatest single achievement. [...] ²³

På bakgrunn av Websters analyse av Avskjedssymfonien ligger det i kortene hva han har å si om dette. "The Farewell Symphony incorporates every one of these features, and integrates them in a through-composed, end-oriented work, as radical as any from Beethoven's middle period." Med andre ord: Det som musikkvitenskapen hittil har definert som radikale nyvinninger hos Beethoven, har i virkeligheten sin opprinnelse hos Haydn:

It was not 'Beethoven's achievement' to 'conceive the symphonic ideal', let alone to 'perfect it at a stroke' or to 'develop the technical means to achieve it'. It was Haydn's, and it was from Haydn (and to a lesser extent Mozart) that he learned it. Nor is the Farewell less radical than Beethoven's symphonies. It is if anything more so; certainly its procedures and purpose have no parallel, and they have traditionally defied interpretation. [...] Haydn's symphony is as 'ethical', as highly integrated, and as fully achieved as that of his sometime pupil. ²⁴

Når Haydn var den første som gjorde dette, så betyr det at den status som musikkvitenskapen har skjenket Beethoven, i virkeligheten tilhører Haydn:

Instead of seeing Beethoven (to put it crudely) as 'the man who freed music', we may view Haydn as the central figure in the 'First Viennese Modern School', the inventor of a rhetoric of through-composition, the composer of the first paradigmatic works of this type – *works which have never been surpassed* – and Beethoven as his follower (and eventually his equal). ²⁵

Websters monografi, på bortimot 400 sider, er dermed bygget opp som et voldsomt polemisk crescendo. Påstanden om at Avskjedssymfonien, komponert i 1772, er gjennomkomponert, er

²³ Kerman, "Beethoven", *The New Grove*, vol. 2, ss. 381-83, her sitert fra Webster, op.cit., s. 367.

²⁴ Ibid., s. 372.

²⁵ Ibid., s. 367, uth. e.s.

i seg selv radikal nok. Påstanden om at begrepene ”klassisk stil” og ”wienerklassisisme” er historiografisk, estetisk og ideologisk suspekter har vært fremmet tidligere, men ikke med en slik oppsiktsvekkende kraft som hos Webster. Påstanden om at Haydn er ”The Man Who Freed Music” er intet mindre enn revolusjonær.

Problemer hos Webster

Det er ingen tvil om at Websters ”magisterial account of Haydn’s F# minor symphony”²⁶ har oppnådd en betydelig anerkjennelse, særlig innenfor engelskspråklig musikkvitenskap. Scott Burnham hevder f.eks. at Websters ”impressive study of Haydn’s symphonic art” har gjort det umulig å benekte at ”many of the important musical values we associate with Beethoven, including the liberation of thematic development, destabilized openings, teleological process, and general rhetorical impulse, actually originate with Haydn.”²⁷ K. M. Knittel skriver på liknende vis at Webster har ”convincingly shown [that] many of the traits that we now point to as quintessentially Beethovenian – the ’thorough-composed’ symphony, motivic unity between movements, destabilized openings, rhetorical music – were present and even originated in the music of Haydn.”²⁸

Det er selvfølgelig umulig å diskutere alle poengene til Webster i denne hovedoppgaven. Jeg er enig i flere av Websters hovedpoenger, selv om jeg ikke alltid finner argumentasjonen overbevisende. Først og fremst er jeg enig i at det er uholdbart å karakterisere Haydns musikk fra før 1781 som umoden og ufullkommen. Hvis man legger vekk stilhistoriske forklaringsmodeller, og fortolker disse verkene ut fra deres egne premisser, vil man raskt oppdage at de har de samme kvalitetene som Haydns senere komposisjoner: Originalitet, eksperimentvilje, idérikdom, vidd, formfullendthet og uovertruffen musikalsk logikk. Rosens kritikk av disse verkene bærer så vidt jeg kan bedømme preg av å være utformet på et tidspunkt hvor disse verkene fremdeles var lite fremført.

Når det gjelder Websters analyse av ”Avskjedssymfonien”, kan det åpenbart pekes på mange problematiske aspekter. Graden av strukturanalytisk detaljnivå gjør at man mistenker mange poenger for å være analytiske fiksjoner. Webster gjør i mange tilfeller store poenger ut

²⁶ Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press: 1994, s. 299.

²⁷ Burnham, *Beethoven Hero*, ss. 63-64.

²⁸ K. M. Knittel, ”The Construction of Beethoven”, in: Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, s. 142.

av likheter mellom marginale detaljer på tvers av forskjellige satser. Webster baserer seg dessuten i stor grad på schenkerianske modeller som har en kontroversiell status innenfor musikkvitenskapen. Websters tolkning er videre basert i stor grad på Edward T. Cones ”sonateprinsipp”, som postulerer at alt viktig musikalsk materiale som introduseres utenfor hovedtonearten må senere i verket forankres i hovedtonearten hvis verket skal oppnå en tilfredsstillende avslutning.²⁹ Websters tolkning av D-durinterludiet er basert på nettopp dette prinsippet. Men spørsmålet er om ikke dette prinsippet tilhører nettopp de anakronistiske forståelsesmodeller Webster vil vekk fra.³⁰

Websters stilhistoriske kritikk er også mangelfull. Problemet er at Webster begrenser kritikken av f.eks. Rosen til det historiografiske/narratologiske, og går i for liten grad inn på de estetiske aspektene ved Rosens kritikk. Rosen er selv klar over det problematiske i å anvende evolusjonsmodeller innenfor estetikkens område, og gjør det på Haydns kunstneriske utvikling med store forbehold.³¹ Rosen gjør seg dermed ikke skyld i en *a priori* antagelse om at stilhistorien forløper evolusjonistisk, slik Webster forsøker å hevde. Webster ser ut til tro at påvisningen av Rosens evolusjonisme er nok i seg selv til å gjendrive Rosens kritikk. Men denne kritikken er i prinsippet ikke avhengig av et før og et etter, den står på egne ben som en rent estetisk kritikk. Man savner derfor en gjendrivelse av denne kritikken ut fra estetiske premisser, i tillegg til de historiografiske.

Alt dette er vesentlige poenger i Websters monografi. Jeg skal ikke gå mer inn på noen av dem her. Poenget i dette kapitlet er først og fremst å undersøke hvorvidt Websters nye bilde av Haydn virkelig er så ”autentisk” som Webster hevder. I denne sammenhengen er det særlig to av Websters påstander som jeg vil undersøke nærmere:

- Haydns komponerer ikke ”absolutt musikk”
- Haydns musikk er ”etisk-seriøs”

Webster vil åpenbart vekk fra oppfatningen av Haydn som en ”wienerklassisk” komponist som komponerer ”absolutt musikk” av en ”vittig” og ”komisk” karakter. Dette er ifølge Webster en fordreid oppfatning av Haydn som oppstår i løpet av 1800-tallet, på grunnlag av

²⁹ Jmf. Webster, op.cit., s. 49. Edward T. Cone utformer dette prinsippet i sin innflytelsesrike bok *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton, 1968.

³⁰ Peter A. Hoyt argumenterer for dette i sin anmeldelse av Websters monografi, jmf. Hoyt, ”Haydn’s New Incoherence”, ss. 267-271. Hoyt påpeker bl.a. at det var allminnelig praksis på slutten av 1700-tallet å dele opp verker og fremføre satser enkeltvis, og å brukte mer eller mindre tilfeldig valgte symfonier som Ouverturner til større vokalverker (som Haydn selv foreslår i forbindelse med en oppførelse av hans *Applausus*-kantate).

³¹ Jmf. Rosen, *The Classical Style*, s. 336-338.

tvilsomme ideologiske forutsetninger. I sin samtid ble Haydn ifølge Webster oppfattet som en dristig pionér som benyttet den mest avanserte tilgjengelige komposisjonsteknikk til å komponere seriøse verker med et etisk-programmatisk innhold. Men stemmer virkelig dette? Eller står vi overfor nok en anakronistisk konstruksjon basert på tvilsomme ideologiske forutsetninger?

Haydn komponerer ikke "absolutt musikk"

"E. T. A. Hoffmann maintained of pure, autonomous instrumental music – the symphonies of Haydn, Mozart and Beethoven – that it had extricated itself from extramusical ideas and was approaching a prevision of the Infinite and Absolute", skriver Carl Dahlhaus i sin fremstilling av 1800-tallets musikkhistorie.³² Men ifølge James Webster er dette en feillesning av Haydns musikk: "With only occasional exceptions, [Haydn] never intended to compose 'absolute music' in the nineteenth-century sense. [...] Haydn's musical aesthetics agreed with those of his contemporaries: the foundations of music were imitation, expression and rhetoric," hevder Webster.³³

Dette er en radikal påstand. De fleste har sagt seg enig med Hoffmann i at den wienerklassiske instrumentalmusikken løsriver seg fra 1700-tallets etterligningsestetikk. Websters oppfatning er på én måte i overensstemmelse med Bonds', gjennom sin vektlegging av at Haydns musikk er et produkt av 1700-tallets musikkforståelse, ikke 1800-tallets. Men som vi har sett, forsøkte Bonds å argumentere for at den retoriske musikkforståelsen på 1700-tallet hadde lagt bak seg tanken om musikk som etterligning. Webster sier på sin side rett ut det som Bonds forsøkte å snike seg unna, nemlig at 1700-tallets musikkforståelse, slik den kom til uttrykk i tidens estetiske og musikkteoretiske avhandlinger, var en innholdsestetikk. Denne innholdsestetikken gjelder altså ifølge Webster også for Haydns instrumentalmusikk.

Før jeg diskuterer Websters argumentasjon for denne oppfatningen, vil jeg imidlertid dvele litt ved Dahlhaus' arbeider med den klassiske musikkens estetikk. Disse arbeidene er del av et prosjekt som har klare likhetstrekk med nye Haydnforskningens, selv om

³² Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 88.

³³ Webster, op.cit., s. 355, 227, 369. David P. Schroeder har lignende kommentarer til E. T. A. Hoffmanns oppfatning av Haydn: "Hoffmanns inclusion of Haydn in this outlook is not something which would have been of interest to Haydn, and this in part is confirmed by the fact that Haydn ceased to write symphonies at precisely the time that the symphony acquired its new aesthetic respectability." (Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, s. 74.)

konklusjonene er forskjellige. For begge handler det om å rekonstruere en mer ”autentisk” forståelse av den klassiske instrumentalmusikken. Dahlhaus’ drøftelse av denne problematikken bidrar til å avklare en del sentrale poenger. Hans konklusjoner har dessuten øvd en betydelig innflytelse både på tysk- og engelskspråklig musikkvitenskap. Dahlhaus har levert den kanskje grundigste og mest nyanserte argumentasjonen for den alminnelige oppfatningen av den klassiske instrumentalmusikkens estetikk, som Webster altså tilsynelatende vil vekk fra. Først og fremst demonstrerer Dahlhaus’ diskusjoner at spørsmålet om hva som konstituerer en ”klassisk” musikkestetikk er et problem av bortimot labyrintisk kompleksitet.

Dahlhaus deler Botsteins oppfatning av at den klassiske instrumentalmusikken ble ”romantisert” utover på 1800-tallet: ”Die musikalische Klassik ist während des ganzen 19. Jahrhunderts im Zeichen der romantischen – oder romantisch-empfindsamen – Ästhetik, der Ästhetik Wackenroders, Tiecks, und E. T. A. Hoffmanns, rezipiert worden”.³⁴ Dahlhaus fastholder likevel at den romantiske estetikken er uttrykk for en fundamental innsikt i den klassiske instrumentalmusikken, selv om den uttrykkes i fordreid skikkelse. Denne innsikten er at wienerklassikernes komposisjonspraksis representerer en grunnleggende endring av selve musikkbegrepet. E. T. A. Hoffmann skriver: ”Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.”³⁵ Instrumentalmusikken har hos Haydn, Mozart og Beethoven løsrevet seg fra språket og blitt en autonom kunstform. Ifølge Dahlhaus innebærer dette et brudd med et ”årtusenlangt” platonsk musikkbegrep, som besto av de tre grunnelementene *harmonia*, *rhythmos* og *logos*. Verbalspråket er ikke lenger for tidligromantikerne del av musikkens vesen. Ludwig Tieck skriver f.eks. at instrumentalmusikken utgjør ”eine abgesonderte Welt für sich selbst”, og ”schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor”.³⁶

Denne siden av den tidligromantiske tolkningen av den klassiske instrumentalmusikken går Dahlhaus god for. Likevel er det ifølge Dahlhaus problematisk å definere Haydns og Mozarts musikk som ”romantisk”. For det første innebar tidligromantikernes metafysiske musikkforståelse, hvor instrumentalmusikken ble oppfattet som uttrykk for det ”uitsigelige”,

³⁴ Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag 1988, s. 312.

³⁵ E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von F. Schnapp, München 1963, s. 34, her sitert fra Dahlhaus, op.cit., s. 96.

³⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, s. 254, her sitert fra Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, s. 68.

”uendelige”, ”absolutte” eller ”transcendente”, en dreining bort fra wienerklassikernes musikkforståelse, som minst av alt var preget av spekulativ metafysikk. For det andre var den tidligromantiske musikkestetikken primært et nordtysk fenomen, og hang tett sammen med en protestantisk kunstreligion og en postkantiansk ontologi og erkjennelsesteori. Katolikkene Haydn og Mozart holdt til i sør, og ante ingenting om verken Kant eller Wackenroder. Skal vi tro Dahlhaus, fantes det knapt noen estetisk refleksjon i Wien verken på 1700- eller 1800-tallet: ”Die österreichische Musik präsentiert sich, von Haydn bis zu Bruckner, als Musik ohne explizite, in Worten ausgesprochene Ästhetik.”³⁷ Dahlhaus hevder at dette skyldes en kulturell kløft mellom det protestantiske Nordtyskland og det katolske Østerrike. I sør manglet simpelthen de litterært-filosofiske forutsetningene som må til for å produsere en klassisk eller romantisk musikkfilosofi. For det tredje representerte tidligromantikerne en litterært-filosofisk elite som utformet sine idéer i opposisjon til den rådende musikkoppfatningen blant datidens dannelsesborgerskap.³⁸ Det er først på andre halvdel av 1800-tallet at tidligromantikernes idéer får noen bredere innflytelse innenfor den musikalske kulturen. Idéen om ”absolutt musikk” videreføres da i to forskjellige retninger: Den ene representert av Schopenhauer, Wagner og Nietzsche, som oppfatter musikken som en direkte manifestasjon av verdens innerste ”vesen”, den andre av Hanslick, som kutter båndet både til metafysikk og følelsesestetikk, og betrakter musikk som ”former i tonende bevegelse”.

Tidligromantikerne treffer altså ikke helt wienerklassikernes ånd. For Dahlhaus er det imidlertid ingen løsning å gå tilbake til opplysningstidens musikkoppfatning, slik de nye Haydnforskerne tar til orde for. Gjennom sin nye musikalske logikk og diskursive karakter overskrider den klassiske instrumentalmusikken rammene til denne estetikken, som ifølge Dahlhaus primært var en operaestetikk. Når instrumentalmusikken blir gjenstand for estetisk refleksjon mot slutten av århundret, fører dette til en endring av musikkforståelsen: ”Die Instrumentalmusik wurde [...] erst gegen Ende des Jahrhundert, als der internationale Ruhm von Haydns Symphonien und Quartetten einen Paradigmenwechsel der Theorie erzwang, zu einem Gegenstand ästhetischer Reflexion.”³⁹

På dette punktet er Dahlhaus på linje med de fleste andre som har behandlet dette spørsmålet. John Neubauer skriver at ”[t]he gradual growth of instrumental music in the eighteenth century, culminating in the production of sonatas, symphonies, and chamber

³⁷ Ibid., s. 91.

³⁸ Jmf. Dahlhaus, op.cit., s. 146: ”Absolute Dichtung ist, wie absolute Musik, esoterisch: Sie erscheint als sache einer Avantgarde, die sozusagen ständig auf dem Flucht vor dem Banalen ist, von dem sie sich umstellt sieht.”

³⁹ Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, s. 74.

music, forced an aesthetic revaluation of major import [...] Here, for the first time in the history of Western aesthetics, an art that subordinated didactic messages and representations of specific contents to pure forms was acclaimed as profound art.”⁴⁰ Andrew Bowie hevder at autonomiestetikken oppstår som en følge av flere faktorer, hvorav én er wienerklassikernes nye komposisjonspraksis: ”The move away from conceptions based on the connection of rhetorical theory to music is associated with a whole series of factors, from the new musical practice of Haydn, Mozart and others, in which ’pure’ or ’absolute’ instrumental music begins to take priority over music with words, to new theories of language, to Kant’s philosophical revolution, and the related rise of aesthetic theory.”⁴¹

Verken tidligromantikerne eller opplysningstidens kunstteoretikere treffer altså wienerklassikernes komposisjonspraksis. Det finnes imidlertid et tredje alternativ. En klassisk musikkestetikk foreligger nemlig ifølge Dahlhaus spredt, utviklet, fragmentarisk og halvveis latent i skriftene til Karl Philip Moritz, Friedrich Schiller og Christian Gottfried Körner. Karl Philipp Moritz utformer ifølge Dahlhaus en klassisk geni- og autonomiestetikk i sin avhandling *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788). Moritz argumenterer her for at kunstens kunstkarakter (”das Schöne”) er uavhengig av dens samfunnsmessige funksjon eller nytteverdi. Kunsten er autonom, og eksisterer for sin egen skyld. Moritz lanserer i tråd med dette et nytt verksbegrep, hvor kunstverket fremstår som en selvstendig og lukket helhet. Her transformeres 1700-tallets oppfatning av kunsten som imitasjon av naturen. Musikk er ikke lenger imitasjon av følelser, men derimot et avbilde av naturen som helhet, forstått som et helhetlig og selvregulerende system. Det er ifølge Dahlhaus denne oppfatningen av forholdet mellom kunstverk og natur som ligger til grunn for Moritz’ begrep om etterligning, som ikke henviser til den tradisjonelle estetikkens idé om kunsten som etterligning (*imitatio*) av den empirisk gitte natur (*natura naturata*), men derimot til kunstens produktive eller gjenskapende etterligning (*aemulatio*) av naturen *som skapende* (*natura naturans*).⁴²

Dahlhaus ser åpenbart likheter mellom Moritz’ verksbegrep og den autonome instrumentalmusikken, hvor Haydn ”had demonstrated [that the symphony] was capable of creating a form spanning hundreds of measures using solely the logic of harmony and theme,

⁴⁰ Neubauer, *The Emancipation of Music From Language*, s. 2.

⁴¹ Bowie, ”Music and the Rise of Aesthetics”, ss. 30-31.

⁴² Denne overgangen fra en tradisjonell etterlignings- eller fremstillingsestetikk til en autonomiestetikk hvor kunstverket oppfattet som en produktiv etterligning av naturen som skapende videreføres av August Wilhelm Schlegel i hans *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801). Denne oppfatningen av kunsten som *aemulatio* av naturen forstått som *natura naturans* ligger til grunn for 1800-tallets organismetekning, jmf. Dahlhaus: ”Formästhetik und Nachahmungsprinzip”, i: *Klassische und romantische Musikästhetik*, ss. 44-49.

without recourse to a text.”⁴³ Problemet er at Moritz ikke foretar noen utarbeidelse av denne autonomiestetikken på musikkens område. Når Moritz skriver om musikk i romaner som *Andreas Hartknopf* (1785) er dette dels ut fra tradisjonelle oppfatninger av musikk som følelssespråk, og dels ut fra nye romantiske forestillinger om musikk som uttrykk for noe metafysisk. Mellom autonomiestetikken i *Über die bildende Nachahmung des Schönen* og beskrivelsene av musikk i Moritz’ romaner befinner det seg dermed ”eine Kluft, wie sie tiefer kaum forstellbar ist.”⁴⁴ Moritz’ klassiske musikkestetikk fremstår dermed som abstrakt og objektsløs, og Dahlhaus tvinges til å trekke den paradoksale konklusjonen at Moritz i sin kunstfilosofiske avhandling har utformet en teori om den klassiske instrumentalmusikken, uten at han selv er klar over det: ”Daß er [Moritz’ musikkestetikk] ’in Wahrheit’ eine Ästhetik der Symphonie war, die sich gleichzeitig mit der Moritzschen Autonomiethese zu einer Klassik erhob, in der sich verwirklichte, was der Theorie postulierte, ist von Moritz nicht erkannt und wahrscheinlich nicht einmal geahnt worden.”⁴⁵

Også hos Schiller finnes det ifølge Dahlhaus konturer av en klassisk musikkestetikk. Schiller tar opp tråden fra Kant, som oppfattet musikk primært som affektvirkning, og dermed ”mer nytelse enn kultur” (”mehr Genuß als Cultur”). For at Schiller skal kunne integrere musikken i sitt estetiske system må den imidlertid være noe mer enn flyktig affektvirkning. Musikken trenger en form som står tydelig frem for lytteren. Han skriver i sine *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*: ”Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken.”⁴⁶ Men Schiller hørte aldri en slik form i samtidens instrumentalmusikk. Dahlhaus hevder at dette skyldes dels at Schiller ikke kjente godt nok til den wienerklassiske instrumentalmusikken, dels at man på denne tiden sjelden hørte et verk mange nok ganger til at musikkens struktur lot seg erkjenne, og dels at verken Moritz, Kant eller Schiller hadde nok lytterkompetanse til å oppfatte den klassiske instrumentalmusikkens tematisk-motiviske utvikling. (Moritz hørte f.eks. ifølge Dahlhaus til ”den bloßen Liebhabern der Musik”.⁴⁷) Dahlhaus må dermed trekke den samme konklusjonen om Schiller som Moritz: ”Schiller postulierte, die Musik müsse ’in ihrer höchsten Veredlung Gestalt werden’, ohne zu ahnen, daß sie es in den klassischen Symphonie

⁴³ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 89.

⁴⁴ Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, s. 36.

⁴⁵ Ibid., s. 43.

⁴⁶ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke und G. Göpfert, München 1967, Band V, s. 639, her sitert fra Dahlhaus, op. cit., s. 68.

⁴⁷ Ibid., s. 35.

und Quartetten, die er nicht kannte, längst geworden war.“⁴⁸ Til tross for at den klassiske instrumentalmusikken (Mozart og Haydn) og den klassiske musikkestetikken (Moritz, Schiller og Körner) fremstår som teori og praksis, er de dermed i virkeligheten to samtidige fenomener har oppstått helt uavhengig av hverandre:

Die geistige Situation, in der sich um 1790 die Umrisse einer klassischen oder klassizistischen Musikästhetik abzeichneten – 'klassisch' als Theorie einer klassischen Musik, 'klassizistisch' weil ihr gedanklicher Ursprung im Winkelmannschen Klassizismus lag – war paradox. Die Impulse, die von der Theorie der Dichtung und vor allem der bildenden Kunst ausgingen, drängten in Richtung einer Werk- und Autonomieästhetik mit dem Formbegriff als zentraler Kategorie. Und in der Entwicklung der Instrumentalmusik war von Haydn und Mozart eine Stufe erreicht worden, als deren theoretisches Korrelat die Formulierung einer klassischen an der Zeit gewesen wäre. Sie ist jedoch, obwohl die musikalisch konkreten Voraussetzungen ebenso wie die philosophischen gegeben waren, nur in abstrakten und fragmentarischer Form hervorgetreten, weil weder die klassizistischen Ästhetiker – Moritz, Schiller und Christian Gottfried Körner – in der Symphonie den Gegenstand erkannten, an dem sich der Begriff des 'in sich selbst Vollendeten' mit musikalischer Anschauung hätte füllen können, noch die Komponisten, die im Wien von der Entwicklung der Philosophie abgeschnitten waren, von dem, was theoretisch erreicht wurde, die geringste Notiz nahmen.⁴⁹

Gjennom sin eksegetiske *tour de force* klarer Dahlhaus likevel med nød og neppe å redde stumpene av en klassisk musikkestetikk på slutten av 1700-tallet. Men denne historiografiske saltomortalen har likevel noen påfallende konsekvenser. For den uunngåelige konklusjonen er at det strengt tatt ikke finnes noen klassisk musikkestetikk. Det er først Hanslick som utarbeider en musikkestetikk ut fra de autonomiestetiske premisser som Moritz og Schiller skisserer.⁵⁰ Hva er det da egentlig Dahlhaus ønsker å oppnå med denne rekonstruksjonen? Han ønsker åpenbart ikke å finne ut av hvilke kulturelle impulser som kan ha påvirket Haydn og Mozart. Han ønsker heller ikke å finne ut hvilken mening Haydns og Mozarts musikk hadde for de menneskene som dyrket den i samtiden. Det han ønsker er rett og slett å finne "sannheten" om den klassiske instrumentalmusikken. Han ønsker å finne en teori som beskriver Haydns og Mozarts komposisjonspraksis, uavhengig av når den er formulert, og om den overhodet forholder seg til Haydns og Mozarts musikk. Denne bestrebelsen er imidlertid umulig å gjennomføre med mindre Dahlhaus selv allerede vet hvordan denne teorien ser ut.

⁴⁸ Ibid., s. 73.

⁴⁹ Ibid., s.43.

⁵⁰ Hanslick er ifølge Dahlhaus "ein verspäteter Ästhetiker der Wiener Klassik" (Dahlhaus, "Beethoven und das 'Formdenken' in der Instrumentalmusik", in: Dahlhaus [hrsg], *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, s. 364).

Hvis ikke ville det vært umulig for Dahlhaus å vite hva han leter etter. Det Dahlhaus gjør er dermed å finkjemme musikkestetikkens historie for å finne noen andre som sier det han selv mener er "sannheten" om den klassiske instrumentalmusikken.

En god del kan sies om essensialismen som ligger i dette prosjektet. Jeg mistenker imidlertid at det er en annen grunn til at Dahlhaus ikke er så opptatt av den konkrete forbindelsen mellom teori og praksis. Dahlhaus er ikke bare ut etter å (re)konstruere en klassisk musikkestetikk, han vil i tillegg utforme en mer omfattende historisk modell, som handler om overgangen fra et "førmoderne" til et "moderne" musikkbegrep. Dette er en overgang som skjer gradvis, og som omfatter både komposisjons-, idé-, resepsjons- og sosialhistoriske aspekter. Selv om Dahlhaus aldri omtaler dette prosjektet eksplisitt, er det så vidt jeg kan bedømme en slik omfattende strukturhistorisk modell som ligger til grunn for hans arbeid med den klassisk-romantiske musikkens estetikk og komposisjonspraksis.

Komposisjonshistorisk handler dette om framveksten av en *musikalsk logikk*. Dette skjer ifølge Dahlhaus ved at *logos*-elementet ved musikkbegepet (det førmoderne musikkbegrepet besto som vi så av elementene *harmonia*, *rhytmos* og *logos*) transformeres fra å være noe begrepslig eller verbalspråklig (i form av en tekst, et program, eller et mimetisk innhold som kan verbaliseres) til å bli noe musikalsk-immanent. Musikken frir seg dermed fra språket ved selv å bli språklignende: "Die Sprachähnlichkeit der Musik, die er erlaubt, von einer Verwandtschaft zwischen Musik und Sprache oder von Musik 'als' einer 'Sprache' zu reden, muß primär als geschichtliches Phänomen – als Resultat einer Entwicklung, in der die Musik zunächst mit Sprache verbunden war, um dann selbst als Sprache zu erscheinen – begriffen werden."⁵¹ Det er denne prosessen, med alle dens implikasjoner, som Dahlhaus er ute etter å kartlegge.

Begrepet "musikalsk logikk" henviser dermed til en logikk som er fundert i musikkens egne grunnelementer – harmonikk og tematikk – og gjør musikken som selvstendig språk i stand til å utforme en tonende diskurs eller tankerekke:

Die emanzipierte Instrumentalmusik konstituierte sich als tönender Diskurs durch eine Logik, die zugleich und ineins thematisch und harmonisch bestimmt war. [...] Die tonale Disposition und der thematische Prozeß sind die Konstituenten einer musikalischen Form, die als weitgespannter, differenzierter und dennoch lückenlos in sich zusammenhängender Verlauf ästhetisch für sich – ohne Rückhalt an einem Text oder einer Funktion – zu bestehen vermag. Die Geschlossenheit der Form ist das

⁵¹ Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, s. 322.

Korrelat zur Autonomie des Werkes.⁵²

Denne musikalske logikken gjør at musikkens tematisk-motiviske utvikling får et diskursivt preg, og et musikkverk oppnår det Dahlhaus kaller ”tekstkarakter”, dvs. at det har et musikalsk-immanent meningsinnhold som kan avdekkes gjennom analyse og fortolkning. Meningsinnholdet er uredusertbart musikalsk, selv om det kun kan utlegges i språkets kategorier.⁵³ Haydn er skaperen av denne nye musikalske logikken. Men Dahlhaus ser ut til å mene at det først er hos Beethoven at den er fullt utviklet. Beethovens musikk kjennetegnes ifølge Dahlhaus av en større selvrefleksivitet enn Haydns og Mozarts. Hos Beethoven blir musikken så å si klar over sin egen logikk og strukturalitet.⁵⁴

Idéhistorisk handler dette om framveksten av en geni-, autonomi- og verksestetikk. Her formuleres i teorien det som den musikalske logikken representerer i praksis. Det er på dette punktet at Moritz, Schiller og Körner kommer inn i bildet (i tillegg til Kant). Et musikkverk er et produkt at en skaperkraft som kun adlyder sin egen inspirasjon, i stedet for å forholde seg til en etablert regelkanon. Autonomi omfatter både strukturelle og institusjonelle faktorer: Verket er strukturert i henhold til sin egen immanente logikk, og det er der for sin egen skyld, i stedet for å fylle en utenommusikalsk funksjon (Moritz). Autonomiestetikken skaper videre grunnlaget for etableringen en kanon av verker innenfor musikken, på samme måte som innenfor litteraturen og billedkunsten. Det som traderes er ikke lenger en regelkanon, men derimot et stadig voksende imaginært museum av mesterverker.

Resepsjonshistorisk handler dette om framveksten av det Dahlhaus karakteriserer som ”strukturell lytting”, dvs. en konsentrert lytting til musikkens diskursivt-logiske aspekter. Denne lyttemåten utgjør ifølge Dahlhaus ”that intense mode of perception that represents the subjective correlate to absolute instrumental music with its claims to artistic autonomy.”⁵⁵ Dahlhaus hevder at denne resepsjonsmåten oppstår hos tidligromantikerne. Han finner f.eks. beskrivelser av den i Wackenroders roman *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797): ”Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel, und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich, und mit so

⁵² Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, s. 109.

⁵³ Jmf. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, ss. 327-329.

⁵⁴ Jmf. Dahlhaus, ”Beethoven und das ’Formdenken’ in der Instrumentalmusik”, ss. 364-372. Her tar Dahlhaus åpenbart feil. Hvis det er på noe punkt at Haydn foregriper Beethoven, så er det nettopp i denne tendensen til ”metamusikk”. Som vi etter hvert skal se, var det nettopp derfor at Haydn i samtiden ofte ble sammenlignet med Laurence Sterne.

⁵⁵ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 95.

vor sich auf den Boden sehenden Augen. Der geringste Ton entschlüpfte ihm nicht, und er war von er angespannten Aufmerksamkeit am Ende ganz schlaff und ermüdet.”⁵⁶ På denne tiden representerte denne strukturelle lyttemåten ifølge Dahlhaus noe helt nytt:

For the late eighteenth century, in the decade that saw Haydn write his London symphonies, this form of concentration [on the work as a self-contained musical process] apparently represented a new development in the history of musical reception. (It took a long and arduous process before the mental retracing of musical logic – the aesthetic *raison d'être* of instrumental music – was able to gain ascendancy over other forms of perception, such as background listening, concentration on the text, self-absorption in one's own thoughts and moods, a feeling of camaraderie within a social circle, or the association of images and programs.)⁵⁷

Dahlhaus tenker her åpenbart innenfor rammen av en avantgardemodell, hvor et fenomen først oppstår innenfor en elite, for deretter gradvis å nedfelle seg i den bredere kulturen. Dahlhaus klarer imidlertid aldri å bli enig med seg selv om når den strukturelle lyttemåten fortrenger den assosiative, eller om den i det hele tatt har gjort det.⁵⁸ Det kan derfor synes som om to modeller står opp mot hverandre på dette punktet: En *historisk* modell, hvor en strukturell lyttemåte langsomt fortrenger en assosiativ, og en mer *permanent* modell hvor et elitesjikt innenfor publikumet lytter strukturelt til musikkens tematisk-motiviske utvikling, mens et massepublikum lytter assosiativt til musikkens følelser og stemninger. Når det gjelder den strukturelle lyttemåten, er det uansett først i det 20. århundre at denne for alvor har kommet til seg selv: ”In its original form, [structural hearing] was accompanied by a metaphysic and a religion of art. Only in our century, in the name of that same structural hearing, were these mediating factors dismissed as extraneous additives to the acoustic phenomenon.”⁵⁹ Det tok altså en god stund før vi (eller i det minste noen få av oss) lærte oss å høre på Beethoven på riktig måte.

Sosialhistorisk handler dette om overgangen fra en aristokratisk-representativ til en borgerlig offentlighet (Habermas). Her skjer det to viktige ting innenfor musikken. For det første overtar dannelsesborgerskapet rollen som ”smaksbærersjikt” innenfor den musikalske offentligheten. For det andre bekreftes denne rollen gjennom framveksten av den offentlige konserten:

⁵⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg: 1967, s. 115, her sitert fra Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, s. 84.

⁵⁷ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 95.

⁵⁸ Se f.eks. *Klassische und romantische Musikästhetik*, s. 329.

⁵⁹ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, s. 95.

The spirit of the bourgeoisie [...] found its musical manifestation in the public concert. [...] Public concerts are open to all, for a fee, and are also the object of descriptions and reviews in the central public medium of the bourgeoisie, the press. It was here that the emancipated bourgeoisie confirmed in its own eyes its status as the 'taste-bearing stratum' in music.⁶⁰

Dette er så vidt jeg kan bedømme den strukturhistoriske modellen som ligger til grunn for Dahlhaus' historiografiske arbeid med den klassisk-romantiske musikkens estetikk, komposisjonspraksis og resepsjonsmåter. Poenget hans er å demonstrere hvordan det moderne klassisk-romantiske musikkbegrepet innebærer et brudd med et årtusenlangt platonsk førmoderne musikkbegrep. I virkeligheten er dette en modell som mer eller mindre bevisst har ligget til grunn for hele den musikkvitenskapelige oppfatningen av Haydn og wienerklassisismen. Som vi har sett var Landons og Larsens fremstilling av Haydns kunstneriske utvikling basert på noen av de samme grunnpremissene. Haydn er pionér innenfor musikken. Hans musikk overskrider rammene til 1700-tallets musikkforståelse, som fremdeles oppfattet musikk som etterligning av naturen. Samtidig utformes det en autonomiestetikk på denne tiden, både hos Kant og hans etterfølgere. Selv om det ikke kan påvises noen direkte forbindelse mellom Haydn og Kant, er det likevel grunn til å anta at begge på en eller annen måte tilhører samme historiske prosess. Både Kant og Haydn er representanter for "det moderne". Max Weber hevder som kjent at "det moderne" skiller seg fra det "førmoderne" ved at kunsten, vitenskapen og moralen i utdifferensieres i separate verdisfærer. Kants filosofi, med sine tre "kritikker", gjennomfører dette skillet i teorien. Haydns symfonier og kvartetter, *qua* autonom instrumentalmusikk, gjennomfører det i praksis. Haydn tar saken i egne hender. Han utvikler symfonien fra lett aristokratisk underholdning til å bli en komposisjonsteknisk *tour de force* av monumentale dimensjoner. Han trer inn på den nye borgerlige arenaen i samfunnet *par excellence*: Den offentlige konserten. Dette skjer attpåtil det samme året som Kant gir ut *Kritik der Urteilskraft* (1791).

Haydn var i virkeligheten enig med sine samtidige, hevder James Webster. Musikkens grunnlag er mimesis, følelsesuttrykk og retorikk. I forhold til den etablerte oppfatningen av Haydn er dette omtrent som å hevde at Kants *Kritik der reinen Vernunft* i virkeligheten er en samling trylleformularer. Hvordan kan Webster tro at *dette* skal føre Haydn til topps i musikkens *panteon*? La oss først undersøke hva han egentlig får ut av denne påstanden. Den

⁶⁰ Ibid., s. 49.

koker til syvende og sist ned til to påstander. For det første at Haydns komposisjonspraksis var forankret i retorikken:

A movement was said [by 18th century music theorists] to be governed by a single basic idea, and a composer's task was to develop that idea intelligibly – that is, with convincing rhetoric. Instability, unexpected juxtapositions, and outrageous humor could well find their place in this rhetorically based style as a beautiful melody or a complex contrapuntal development. All this will have encouraged Haydn to base a movement on a single main idea, but to develop it constantly, inventing ever-new variations, maintaining both its continuity and the novelty to the end.⁶¹

Dette er i og for seg en treffende beskrivelse av Haydns komposisjonspraksis, men neppe noen god beskrivelse av 1700-tallets musikkteori. Som vi ser, er dette delvis en parafrase av Bonds' teori, som har vist seg å være basert på sviktende premisser. Når det gjelder Websters henvisninger til ustabilitet, forventningsbrudd, humor, osv., er dette som vi etter hvert skal se stilelementer i Haydns musikk som av samtidens kommentatorer ble vurdert som et skritt *ut* av etablerte komposisjonsmodeller. Disse tingene tilhørte det man beskrev som "the personal and original manner of Herr Hayden", ikke noen generell stil som hadde basis i retorikken. De resepsjonshistoriske dokumentene viser at samtidens kritikere oppfattet Haydn som et *naturgeni*, mao. som en komponist som komponerte uavhengig av etablerte komposisjonsregler.

Det andre hovedpoenget hos Webster er eksistensen av utenommusikalske elementer i Haydns musikk. Problemet er at Webster i praksis går vekk fra sitt eget utgangspunkt:

[A]ny attempt to understand even an authentic programmatic work by Haydn *primarily* in terms of its program is doomed to failure. [I]n most extramusical works, many entire movements and long passages bear no discernible relationship to the topic, and may not have done so even for Haydn. Hence even in this context the claims of formalist analysis are stronger than its opponents seem to realize. Only close analysis can reveal 'what happens'; only on that basis can one hope to achieve a systematic and comprehensive view.⁶²

Men dermed snus Websters egne premisser om: Musikkens grunnlag er ikke lenger primært etterligning, men derimot en formalisme som av og til tar opp i seg utenommusikalske assosiasjoner. "Det som skjer" i musikken er noe som bare en formalistisk analyse kan

⁶¹ Webster: op.cit., s. 126.

⁶² Ibid., ss. 248-249

avdekke. Det programmatisk er sekundært, til og med i verker som er eksplisitt programmatisk.

Men hvis de utenommusikalske elementene i virkeligheten spiller en så liten rolle i Haydns musikk, hvorfor er Webster da så opptatt av disse elementene? Poenget er at det er nettopp de utenommusikalske elementene som er Websters viktigste argument i gjendrivelsen av oppfatningen av Haydn som munter og overfladisk. De utenommusikalske elementene demonstrerer nemlig at Haydn er opptatt av *viktige temaer*:

Haydn's symphonies with extramusical associations constitute a substantial repertory of imposing works. They invoke many different topics, including nature, the seasons, pastoral ideals, religious feelings and beliefs, ethnic identity, and the hunt and allied activities. These topics are impressive not merely because of their variety, but for their importance, their concern with vital human and cultural issues. Even by the most conservative eighteenth-century standards, these works [...] will have been no mere 'ear-tickling nonsense', but serious productions worthy of serious attention – as the record of their reception indeed indicates.⁶³

De programmatisk elementene ved Haydns symfonier viser at Haydns musikk angår *viktige menneskelige og kulturelle spørsmål*. Nå er det i og for seg mye som kan sies om akkurat den påstanden. For å ta ett eksempel: Den tredje satsen i Haydns Klaverkonsert i D-dur (HOB. XVIII/11) bærer tittelen ”Rondo all’Ungarese”. Betyr dette at denne satsen ”handler om” ungarsk identitet? Eller viser denne satsen at Haydn er opptatt av ungarsk identitet? Er denne satsen dermed mer ”seriøs” enn de første to satsene, som tilsynelatende verken har etniske eller religiøse assosiasjoner? Eller kan det tenkes at Haydn simpelthen bruker ungarske stilelementer for å gjøre musikken mer fargerik? Dette er spørsmål Webster ikke gir noe svar på. De samme spørsmålene vil dukke opp i forbindelse med de fleste tilfeller av utenommusikalske assosiasjoner i Haydns symfonier.

Haydns musikk har vist seg å være primært formalistisk, sekundært programmatisk. Haydn var altså *ikke* enig med sine samtidige i hva som er musikkens grunnlag. Eller var han det? Ludwig Finscher har nylig argumentert for at det vokste fram en autonomiestetikk på andre halvdel av 1700-tallet, parallelt med Haydns økende berømmelse som instrumentalkomponist. Finscher deler Dahlhaus’ oppfatning av at Haydn gjennom sin nye musikalske logikk og strukturelle kompleksitet beveger seg forbi en tradisjonell imitasjons-

⁶³ Ibid., s. 247. At Webster ender opp med å polemisere både for og mot formalistisk analyse skyldes at han retter argumentasjonen vekselvis mot to fiendebilder: På den ene siden mot de som påstår at Haydns instrumentalmusikk er ”vittig” formalisme, og på den andre siden mot tilhengerne av ”criticism”, som ifølge Webster tror at man ikke trenger å analysere musikkens former og strukturer. (jmf. ”Farewell”, s. 6.)

og følelsesestetikk: "Instrumentalmusik dieser Art war kaum noch in den Kategorien der traditionellen Nachahmungs-Ästhetik des 18. Jahrhunderts, aber auch nicht aus dem Gefühlskult von Empfindsamkeit, 'sensibilité' und 'sensitivity' zu verstehen; sie konnte dies alles einschließen, aber sie war weit darüber hinaus."⁶⁴ Finscher hevder derfor i likhet med Dahlhaus at en egnet forståelse av den autonome instrumentalmusikken kun er mulig gjennom en oppmerksom lytting til musikkens strukturer og prosesser. Mens Dahlhaus imidlertid som vi har sett argumenterer for at "strukturell lytting" oppsto gradvis i tiden *etter* den klassiske instrumentalmusikken, hevder Finscher derimot at denne resepsjonsmåten har oppstått mye tidligere, *parallelt* med den autonome instrumentalmusikken: "Diese Rezeptionshaltung scheint sich in Wechselwirkung mit der wachsenden strukturellen Komplexität der anspruchsvollen Instrumentalmusik ausgebildet zu haben."⁶⁵ Denne resepsjonsmåten har riktignok ikke har etterlatt seg mange spor. Men dette ligger ifølge Finscher i sakens natur, i og med at få lyttere på andre halvdel av 1700-tallet formidlet sine lyttererfaringer videre til ettertiden.

Men visse indisier finnes det. Finscher finner for det første spor etter en strukturell lyttemåte i anmeldelsene av Haydns symfonier i Londonpressen på 1790-tallet. *Morning Chronicle* skrev f.eks. om Haydns Symfoni nr. 101 i D-dur: "Nothing can be more original than the subject of the first movement; and having found a happy subject, no man knows like Haydn how to produce incessant variety, without once departing from it."⁶⁶ Finscher peker også på at det skjedde en nyorientering innenfor den filosofiske estetikken mot slutten av århundret. Adam Smith utformer f.eks. en nonmimetisk musikkestetikk i sitt essay "Of the Nature of that Imitation which takes Place in what are called the Imitative Arts":

A well-composed concerto of instrumental Music, by the number and variety of the instruments, by the variety of the parts which are performed by them, and the perfect concord or correspondence of all these different parts; by the exact harmony or coincidence of all the different sounds which are heard at the same time, and by that happy variety of measure which regulates the succession of those which are heard at different times, presents an object so agreeable, so great, so various, and so interesting, that alone, and without suggesting any other object, either by imitation or otherwise, it can occupy, and as it were fill up, completely the whole capacity of the mind, so as to leave no part of its attention vacant for thinking of any thing else. In the contemplation of that immense variety of agreeable and melodious sounds, arranged and digested, both in their coincidence and in their succession, into so complete and regular a system, the mind in reality enjoys not only a very great sensual, but a very high intellectual, pleasure, not unlike that

⁶⁴ Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, s. 156.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Sitert fra Fincher, op.cit., s. 157.

which it derives from the contemplation of a great system in any other science.⁶⁷

Finscher beskriver dette essayet som ”ein erstaunlicher Vorgriff auf die Ästhetik der absoluten Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem bei Hanslick”.⁶⁸ Men også innenfor tysk musikkestetikk finner Finscher en nyorientering. På samme måte som Dahlhaus peker Finscher på at flere kunstteoretikere forsøkte å utforme en autonomiestetikk på musikkens område som en motreaksjon mot Kants negative holdning til musikken i hans *Kritik der Urteilskraft*. Viktigst blant disse er Christian Friedrich Michaelis, som i flere bøker og artikler fra 1795 og utover forsøkte å utforme en estetikk som gir instrumentalmusikken en selvstendig status på linje med de andre skjønne kunster. Michaelis fremhever i likhet med Smith at det er musikkens form, forstått som strukturell rikdom, som gir musikken en slik status. Han fremhever nettopp Haydn (og Mozart) som den komponisten som har demonstrert at dette er mulig:

Es giebt in der musikalischen Composition, wenn ich so sagen darf, zweideutige Figuren, melodische Täuschungen und überraschende Entwicklungen, welche in unmerklich eintretenden Veränderungen des Tempo und Rhythmus, der Melodie und Harmonie, der Tonart u. dergl. bestehen, wobei unvermerkt dem Bekannten etwas Neues untergeschoben oder beigemischt, das Gewohnte mit etwas Fremden versetzt wird, kurz worin bald eine Verwicklung unmerklich eingeleitet, bald eine Entwicklung unerwartet ausgeführt, und die Einbildungskraft fast durch stete Verwandlungen und Illusionen in Spannung gehalten wird. Der Virtuose und der Componist bedienen sich dieser Künste als einer Würze oft mit großem Glück. Besonders ist Joseph Haydn, auch Mozart darin Meister. Wie überraschend führt oder hebt er uns oft in ganz neue Regionen der Harmonie und Melodie! Solche Kunstgriffe machen die Musik pikant, und geben ihr vorzüglich den humoristischen Geist, welcher außerordentlich belebend auf die Einbildungskraft wirkt.⁶⁹

Finscher hevder at denne autonomiestetikken vokste fram helt på slutten av opplysningstiden, for etter kort tid å bli fortrent av en romantisk-metafysisk musikkforståelse. Hans hypotese om at strukturell lytting og strukturell autonomi har oppstått parallelt er åpenbart spekulativ, men neppe mer spekulativ enn Dahlhaus' elitistiske påstand om at den tidlige resepsjonen av den klassiske instrumentalmusikken var karakterisert av ”tankeløs entusiasme” og ”vill fantasering”.

⁶⁷ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects*, W. P. D. Wightman and J. C. Bryce (ed.), Oxford 1980, s. 204f, her sitert fra Finscher, op.cit., s. 158.

⁶⁸ Ibid., s. 158.

⁶⁹ Lothar Schmidt (hrsg.), Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, Chemnitz 1997, s. 210, her sitert fra Finscher, op.cit., s. 159.

Finscher og Dahlhaus deler imidlertid det samme grunnpremisset, nemlig at det på et eller annet tidspunkt skjer en overgang innenfor musikkforståelsen fra en etterligningsestetikk til en autonomiestetikk. Men som vi har sett i forrige kapittel, er det mye som tyder på at dette er en forhastet slutning. Scheibe går f.eks. i praksis vekk fra tanken om mimesis i sin drøfting av kammerstilen i *Der kritische Musicus*. I sin beskrivelse av kammerstilen vektlegger Scheibe nøyaktig de samme aspekter som Michaelis gjør i sin beskrivelse av den ”humoristiske ånd” i musikken. Scheibe skriver om ”clever and unexpected ideas”, om å sammenstille hovedtemaet med ”the most foreign ideas”, og at komponisten ”must surprise the rather unsuspecting listeners with quite unexpected events”, og at slike verker ”depends solely on the natural fire of the composer and his experience in musical composition”⁷⁰ Dette kunne dermed uten problemer ha vært en beskrivelse av en av Haydns Londonsymfonier, selv om den formuleres 50 år før.

Men også Sulzer, som vanligvis har blitt tatt til inntekt for en etterligningsestetikk, skriver som vi har sett at instrumentalmusikk i de fleste tilfeller er bare en form for velklingende larm som riktignok pirrer øret, men som etterlater hjertet uberørt. Denne instrumentalmusikken er altså verken basert på imitasjon eller følelsesuttrykk. Dette er hele poenget: Sulzer sier ikke at instrumentalmusikkens grunnlag *er* mimesis, men derimot at instrumentalmusikkens grunnlag *burde være* mimesis. Forskjellen mellom opplysnings-tenkernes og tidligromantikernes oppfatning av instrumentalmusikken handler ikke om dens estetiske kjennetegn, men om dens kulturelle verdi.

Beskrivelsen av kammerstilen tar en ny vending i J. A. P. Schulz’ mye diskuterte artikkel om symfonien i Sulzers *Allgemeine Theorie*. Schulz innfører her kategorien det ”sublime” (”das Erhabene”) i den estetiske diskursen om instrumentalmusikken.:

The chamber symphony, which constitutes a self-sufficient whole, which is not related to any following music [dette i motsetning til teatersymfonien og kirkesymfonien, e.s.], achieves its goal only through a full-bodied, brilliant and fiery style. The allegros of the best chamber symphonies contain grand and bold thoughts, free treatment of compositional rules, apparent disorder in melody and harmony, strongly marked rhythms of various kinds, powerful bass melodies and unisons, obbligato middle voices, free imitations, often a theme which is handled imitatively in a fugue-like manner, sudden transitions from one key to another, which are all the more astonishing, the weaker the connection is, strong shadings of forte and piano, and most especially the crescendo, which when used along with an ascending melody is of the greatest effect. Here also is found the art of weaving all the voices in and out of each other in such a way that only a single melody is heard, which is capable of no accompaniment, but to which each voice

⁷⁰ Scheibe, *Der kritische Musicus*, ss. 623-24, sitert fra Hoslers engelske oversettelse, op.cit., s. 60.

contributes its part. Such an allegro in a symphony is what a Pindaric ode is in poetry: it likewise elevates and shakes the soul of the listener, and demands the same spirit, the same sublime imagination and the same knowledge of art in order to be successful.⁷¹

På et rent stilistisk plan er imidlertid ikke denne beskrivelsen av kammersymfonien særlig forskjellig fra Scheibes 35 år eldre beskrivelse i *Der critische Musicus*. Hosler påpeker at Schulz' beskrivelse fokuserer på stilelementer "which had long been recognized as characteristic of instrumental music, but which had never played an active role in any aesthetic theory of musical significance."⁷² Forskjellen mellom Scheibe og Schulz er nettopp oppfattelsen av selve virkningsaspektet: Scheibes kammersymfoni *oppmuntrer*, mens Schulz' *opphøyer*. Scheibe opererer ut fra estetiske grunnpremisser som reduserer kammerstilen til underholdning, mens Schulz kan påkalle den mest høytragende av alle estetiske kategorier i sin beskrivelse av kammerstilen, nemlig det "sublime".

Som vi så i forrige kapittel, var 1700-tallets musikalske retorikk et utpreget dannelsesborgerlig prosjekt som handlet om å reformere en instrumentalmusikk man oppfattet som aristokratisk og nytelsesorientert. Kritikken av instrumentalmusikken var dermed like mye ideologisk motivert som estetisk. På samme måte som litteraturkritikken i det samme tidsrommet må opplysningstenkernes musikkforståelse betraktes i et politisk perspektiv. Som Terry Eagleton påpeker: "Modern European [literary] criticism was born of a struggle against the absolutist state."⁷³

Den aristokratiske holdningen til musikk er på sin side langt vanskeligere å komme på sporet av enn den borgerlige, i og med at aristokratiet ikke produserte kunstteoretiske pamfletter med samme flittighet som representatene for den franske intelligensiaen og det tyske dannelsesborgerskapet. Det finnes likevel visse indisier. Litteraturhistorikeren Jørgen Dines Johansen har nylig diskutert hvordan aristokratiets og borgerskapets forskjellige holdning til kjærligheten og seksualiteten gjøres til kanskje det viktigste temaet innenfor 1700-tallets litteratur. Johansen setter denne holdningsforskjellen i forbindelse med de to samfunnsklassenes forskjellige livsstil. På den ene siden aristokratiets "representative livsstil", som er "knyttet til forbrug, nytelse og selvudfoldelse under iakttagelse af normer for ynde og anstand og værdighed", og på den andre siden borgerskapets livsstil "der i samfunnet

⁷¹ J. A. P. Schulz, "Sinfonie", i: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, her sitert fra Hoslers engelske oversettelse, op.cit., s. 166.

⁷² Hosler, op. cit., s. 167.

⁷³ Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism*, London/New York: Verso, 1984, s. 9.

er knyttet til produksjon og akkumulasjon, og til dyd, fortrolighet og inderlighet i intimsfæren.”⁷⁴ Holdningen til seksualiteten preges av disse to forskjellige levemåtene. Borgerskapet vektlegger følelse og dyd som betingelse for selververd, betydningen av ulastelig borgerlig omdømme og stabile relasjoner basert på tillit og fortrolighet. I forholdet til det annet kjønn vektlegges kjærlighet og ømhet, men også autoritet og underkastelse. Den aristokratiske holdningen til seksualitet vektlegger derimot den sanselige nytelsens egenverdi, og særlig den betydning for oppbyggelsen av selvbevissthet og forfengelighet. ”Det er viktig at brillere i kraft af ryet som attraktiv og formående elsker/elskerinde. Og omgangen med det andet køn er som et spil (med et spils varighed), og lysten er i høy grad knyttet til begæret efter at vinde det.”⁷⁵

Kan det tenkes at holdningen til instrumentalmusikk er basert på en liknende forskjell mellom disse to samfunnsklassene? Dette vil i så fall si at aristokratiet dyrker instrumentalmusikken på den ene siden som kilde til sanselig og intellektuell nytelse, på den andre siden med sikte på den selvbekreftelsen som ligger i nytelsen av en type underholdning som de færreste i samfunnet har tilgang til. Som Simon McVeigh har demonstrert, hadde Haydns tilstedeværelse i de fasjonable og eksklusive konsertene på Londons West End nettopp i stor grad til hensikt å bygge opp adelens selvbevissthet og forfengelighet.⁷⁶ At borgerskapet i motsetning til dette forlanger at instrumentalmusikken på den ene siden skal orienteres mot følsomhet og empati, og på den andre siden være hensiktsmessig ut fra et samfunnsmessig helhetsperspektiv, har vi sett til fulle i det forrige kapitlet.

Nå er ikke poenget her å oppheve forskjellen mellom instrumentalmusikk og parringsakt.⁷⁷ Poenget er å påpeke at både seksualitet og instrumentalmusikk på 1700-tallet ble vurdert som sanselige fenomener, og at holdningen til begge fenomener vil preges av i hvor stor grad man betrakter sanseligheten som et mål i seg selv, eller som et middel til noe annet. Som vi har sett, er Adam Smiths positive vurdering av instrumentalmusikken nettopp basert på en høy verdsettelse av både den sanselige og intellektuelle nytelsens egenverdi. Hvis

⁷⁴ Jørgen Dines Johansen, ”Fornuft og følelse – vellyst og dyd: Et essay om træk af litteraturens borgerliggørelse i 1700-tallet”, i: Frits Andersen; Ole Birklund Andersen og Per Dahl (red.): *1700-tallets litterære kultur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1999, s. 51.

⁷⁵ Ibid., s. 37.

⁷⁶ Jmf. McVeigh, *Concert Life in London From Mozart to Haydn*.

⁷⁷ Som Richard Leppert har demonstrert, ble imidlertid musikk ofte assosiert med seksuelt begjær på 1700-tallet. David Hartley skrev f.eks. i 1749 at de fleste former for musikk ”have close Connexions with Vice, particularly with the Vices of Intemperance and Lewdness”. (Hartley, *Observations of Man, his Fame, his Duty, and his Expectations*, 1749; reprint. ed. Gainesville, FL, 1966, her sitert fra Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, s. 19.)

Smith her gir uttrykk for en holdning som har eksistert gjennom hele 1700-tallet blant de som dyrket instrumentalmusikken, betyr det at en strukturell lyttemåte antagelig har eksistert lenge før den ble beskrevet av tidligromantikere som Wackenroder og Tieck. Tidligromantikerne er dermed ikke de første som praktiserer strukturell lytting, men derimot de første som betrakter strukturell lytting som noe mer enn kilde til sanselig nytelse og intellektuell underholdning.

Dette tyder imidlertid på at den etablerte oppfatningen av 1700-tallets musikkestetikk er ensidig og forhastet. 1700-tallet kjennetegnes på instrumentalmusikkens område først og fremst av et enormt sprik mellom teori og praksis, av et aristokrati som uten skrupler dyrker en instrumentalmusikk som den litterært-filosofiske eliten hevder bokstavelig talt er uten mål og mening.

Hvordan Nicholas Eszterhazy, som selv var amatørmusiker, lyttet til Haydns instrumentalmusikk, er det selvfølgelig umulig å vite noe om. Men ifølge Haydns biograf Gustav Adolph Griesinger skjønte han i hvert fall poenget med Avskjedssymfonien. De frustrerte musikerne fikk lov til å reise hjem til sine familier allerede neste dag. Og hvis Websters tolkning av symfonien er korrekt, må prinsen ha vært en strukturell lytter av høy kompetanse. Det er i hvert fall ingen tvil om at Websters fortolkning av symfoniens mening og budskap er basert på en analyse av verket som utgjør et foreløpig høydepunkt i strukturanalytisk detaljnivå innenfor Haydnforskningen.

Moralsk oppriktighet og Haydns *vis comica*

Websters vektlegging av de programmatisk aspektene ved Haydns instrumentalmusikk henger som vi har sett tett sammen med hans påstand om at Haydns musikk i likhet med Beethovens er ”seriøs” og ”etisk”. Haydns musikk er ikke ”naive productions of a cheerful underling who happened to be a genius at witty tone combinations”, men representerer tvert imot ”the art of projecting strong rhetorical impulses and deep ethical concerns.”⁷⁸ Haydns verker er i så måte uttrykk for hans *moralske oppriktighet*, en side ved hans personlighet som ifølge Webster har blitt for lite vektlagt av musikkvitenskapen.

Webster føler tydeligvis et behov for å forsvare Haydn mot anklager om manglende seriøsitet. Interessant nok følte Haydnentusiasten Charles Burney det samme behovet i et brev

⁷⁸ Webster, op.cit., s. 369, 373.

til sin venn William Crotch i 1805. Burney formulerer imidlertid sitt forsvar for Haydn i andre kategorier enn Webster gjør:

I have long ago said that Haydn's whimsicalities, which he sometimes introduced for the sake of variety, and sometimes in sport, had a great deal of wit in them; and knowing his natural temper to be playful, and music always good-humored, regarded them as musical bon mots. But take away all these oddities, and does not enough remain of serious, beautiful & sublime, to constitute a truly great man?⁷⁹

Denne uttalelsen kan sies å romme samtidens oppfatning av Haydn *in nuce*. Burney fremhever Haydns "whimsicalities" og "oddities", altså det fantasifulle, innfallsrike og usedvanlige ved Haydns musikk. Disse grunnleggende komiske kvalitetene er for Burney eksempler på Haydns *vidd*. Burney beskriver disse stiltrekkene som musikalske *bon mots*, dvs. som en form for musikalsk-språklig vittighet og slagferdighet. Han betrakter disse aspektene ved musikken som et direkte uttrykk for Haydns personlighet, som han beskriver som spøkefull, godmodig og vennligsinnet ("good-natured"). Samtidig understreker Burney at Haydns musikk i tillegg rommer det seriøse, vakre og sublime.

Haydn *dyrker altså viddet*, og har *en naturlig hang til det spøkefulle*. Burney var ikke den første som trakk denne konklusjonen. I en meget innsiktsfull anonym kommentar fra 1782 finner vi følgende beskrivelse av Haydn:

[Haydn is] a musical jokester, but, like Yorick, not of bathos but rather of the high comic; and this is dreadfully difficult in music. It is for this reason that so few people sense that Haydn is making a joke, even when he is making one. Since it must be absolutely the result of one's own unique temperament complex [*Temperamentmischung*], young composers should be all the more wary of the perils of imitation. Haydn composes in this way because he must, if he wishes to compose naturally.

We note two different styles or epochs within Haydn's compositions. In the earlier works, Haydn often laughed wholeheartedly; in the works of the second period, he contracts his visage into a mere smile. This is easily explained, for age makes one more serious.⁸⁰

I likhet med Burneys inneholder også denne beskrivelsen mange karakteristikk som går igjen hos andre kommentatorer i samtiden. Kategoriseringen av Haydns musikk som

⁷⁹ Gjengitt i Charles Burney, *A General History of Music*, 2 vols., ed. F. Mercer, London: 1935, II, ss. 1,033-4, her sitert fra McVeigh, op.cit., s. 161.

⁸⁰ *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Leipzig, s. 19, her sitert dels fra Mark Evan Bonds' engelske oversettelse, "Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony", *Journal of the American Musicological Society*, 64 (1991), s. 59, og dels fra Wheelocks engelske oversettelse, *Haydn's Ingenious Jestings With Art*, s. 49.

”høylomisk” er svært interessant. Sulzer karakteriserer det høylomiske som den formen for komedie som ”borders on tragedy, where strong and serious passions come into play.”⁸¹ Selv om få andre bruker akkurat denne termen, ligger den likevel latent i svært mange beskrivelser av Haydns musikk i samtiden (f.eks. Burneys), hvor nettopp kombinasjonen av det komiske og det tragiske ofte vektlegges. Forfatteren hevder videre, i likhet med flere andre kommentatorer, at det er paralleller mellom Haydns musikk skriftene til den engelske forfatteren Laurence Sterne (1713-1768). (Parson Yorick var hovedpersonen i Sternes berømte roman *A Sentimental Journey through France and Italy*. Sterne, som i likhet med sin romanfigur var anglikanerprest, dyrket navnet ”Yorick” som forfatteralias, og utga blant annet sine prekener under tittelen *The Sermons of Mr. Yorick*. Samtiden brukte navnene Sterne og Yorick vekselvis.) Forfatteren oppfatter Haydns musikk er et direkte uttrykk for hans ”unike temperamentskompleks”, dvs. hans naturgitte personlighet. Unge komponister advares derfor mot å etterligne Haydns stil. Haydns musikk har dessuten forandret seg i tråd med hans personlighetsmessige utvikling. Den tidligste verkene var mer løssluppent humoristiske enn de senere. Musikken blir mer seriøs etter hvert som Haydn blir eldre.

Som Gretchen A. Wheelock har påpekt, har denne anonyme musikkkritikeren i virkeligheten satt fingeren på to kategorier som går igjen i svært mange beskrivelser av Haydns musikk (og Sternes forfatterskap) i samtiden, nemlig hans ”vidd” og ”humor”. Wheelock understreker imidlertid at disse to begrepene hadde en noe annen betydning på 1700-tallet enn i dag, hvor vi har en tendens til å betrakte dem mer eller mindre som synonymer, og i tillegg å assosiere dem utelukkende med det lattervekkende. ”Vidd” var på 1700-tallet en erkjennelsesteoretisk kategori som var mye diskutert både hos Hume og Kant. Den klassiske definisjonen kommer fra John Locke, som skiller mellom ”vidd”, som er en evne ved fantasien eller innbildningskraften (*fancy*), og som består i ”the assemblage of ideas, of putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity”, og ”dømmekraft” som er en fornuftsevne som består i ”the separation of ideas, wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another.”⁸² Noe forenklet kunne vi si at vidd handler om å oppfatte likheter mellom tilsynelatende forskjellige objekter eller idéer, mens dømmekraft handler om å oppfatte forskjeller mellom tilsynelatende like objekter eller idéer.

⁸¹ Sulzer, *Allgemeine Theorie*, ”Komisch”, her sitert fra Wheelocks engelske oversettelse, op.cit., s. 30.

⁸² John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, London: 1690, 2.9.2, her sitert fra Wheelock, op.cit., s. 21.

Innenfor litteraturen ble vidd på 1700-tallet betraktet med en viss skepsis. I motsetning til humor ble vidd oppfattet som noe artifiisielt. Corbin Morris foretrekker umiskjennelig humor foran vidd i sin definisjon fra 1744: "HUMOR is *Nature*, or what really appears in the Subject, without any embellishments; WIT is only a Stroke of *Art*, where the original Subject, being insufficient in itself, is garnished and deck'd with auxillary Objects."⁸³ Virkningen av språklig vidd ble ofte sammenlignet forbløffelsen som ledsaget en velutført trylle- eller taskenspielerkunst. Man skilte derfor mellom "ekte vidd", som sinnrik språklig fornyelse, og "falskt vidd", som i rene ordspill, søkte metaforer og upassende sammenstillinger av "things by nature most unneighborly". Wheelock skriver at hensikten med "ekte vidd" var "to engage the imagination without violating good sense".⁸⁴ Vidd fikk også etter hvert sin musikalske definisjon. Friedrich August Weber skriver f.eks. i 1800: "Just as poetic and pictorial wit inheres in the discovery of similarities one would not have thought to find, and just as a skilled joining of two such similarities is required in order that an idea become a witty one, so too musical wit depends on the discovery of unexpected similarities between two musical ideas, and on the suprise of their facile and appropriate combination."⁸⁵

Begrepet "humor" hang på sin side på 1700-tallet fremdeles sammen med den gamle teorien om at menneskets personlighet var et resultat av balanseforholdet mellom de fire kroppsvæskene (gul galle, svart galle, blod og slim). Et menneskes dominerende temperament eller humor (kolerisk, flegmatisk, sangvinsk eller melankolsk) var dermed en konsekvens av den dominerende kroppsvæsken. En humorist var på 1700-tallet dermed ikke enbetydende med en person som var morsom og spøkefull, men derimot et menneske som lot sin personlighet komme til kjenne, uhemmet av sosiale konvensjoner.

Holdningen til det "humoristiske" menneske endret seg i løpet av 1700-tallet. Denne holdningsendringen gjenspeiles innenfor komediesjangeren. Mens det tidlige 1700-tallets komedie og satire i stor grad gikk ut på å fremstille og latterliggjøre tidens toskete "originaler", ble "humoristene" mot slutten av århundret tvert i mot fremstilt på teaterscenen som beundringsverdige og naturlige. Humoristen gikk fra være ukultivert til å bli ubesudlet.

⁸³ Corbyn Morris, *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule*, London: 1744, Essays on Wit, no. 4, Los Angeles: Augustan Reprint Society, 1947, s. 23, her sitert fra Wheelock, op.cit., s. 20.

⁸⁴ Ibid., s. 23.

⁸⁵ Friedrich August Weber, "Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken", *Allgemeine musikalische Zeitung* 3, no.9 (26. november 1800), col. 141, her sitert fra Wheelocks engelske oversettelse, op.cit., s. 199.

Som Wheelock skriver: "A man's humor came to be regarded as his human nature: an individual's unique characteristics, even eccentric, were part of the natural man."⁸⁶

Det var dermed en grunnleggende forskjell mellom humor og vidd. "If humor betrayed itself in the natural, in the personal style congruent with artist's unique temperament, wit displayed itself in the artful, in the ingenuity of the artist who transformed the conventional with the strikingly original."⁸⁷ "Humoristisk" musikk var dermed ikke nødvendigvis en musikk som var "morsom", men derimot en musikk som var gjennomgående preget av komponistens "humor". Det er denne betydningen som ligger til grunn når Karl Ludwig Junker i 1776 utpeker "humor" (ty. *Laune*) som det viktigste kjennetegn ved Haydns musikk:

No one will deny that the single governing [...] feeling in Hayden [*sic*] is marked, bizarre;— that it manifests itself without restraint. Does someone wish to refer to Hayden's *adagio*? Good, because it is serious, interesting humor [*Laune*]; like the tragic sentiments of a Shakespear [...] But can anyone tell me one single work of Hayden in which *humor* would not always be a marked trait? One will find none.⁸⁸

Junker inntar som vi ser en noe ambivalent holdning til til det humoristiske elementet i Haydns musikk. Han var ikke den eneste. Som Wheelock har demonstrert, ble både Haydns og andre sydtyske komponisters "humoristiske" stil på 1760- og 70-tallet kritisert av nordtyske kommentatorer, som reagerte på det man beskrev som "an odd mixture of styles, of the serious and the comic, of the lofty and the vulgar, so often found side by side in one and the same piece."⁸⁹ Det var altså ikke det komiske som sådan man reagerte mot, men derimot det man oppfattet som en upassende stilblanding som brøt med musikalsk-retorisk *decorum*. Denne kritikken ble særlig rettet mot sydtyske symfonier, som var en sjanger som nordtyskerne åpenbart ønsket å holde innenfor rammen av en elevert og majestetisk stilramme. Det er også åpenbart at elementet av vidd og humor bryter med den musikalske retorikkens grunnleggende premisser, slik disse ble utformet av teoretikere som Sulzer og Koch. Det humoristiske fører som vi ser til en stilistisk urenhet. Kochs kritikk av Haydn viser på sin side at viddet appellerer for mye til intellektet.

Det humoristiske i musikken ble imidlertid vurdert langt mer positivt mot slutten av århundret, noe som hang sammen med en overgang fra en regelpoetikk til en geniestetikk. En

⁸⁶ Ibid., s. 26.

⁸⁷ Wheelock, s. 28.

⁸⁸ Karl Ludwig Junker, *Zwanzig Componisten: Eine Skizze*, Bern: 1776, her sitert fra Wheelocks engelske oversettelse, op.cit., s. 46.

⁸⁹ Johann Adam Hiller (ed.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, vol. 3, Leipzig: 1768, s. 107, her sitert fra Wheelocks engelske oversettelse, op.cit., s. 43.

”humoristisk” komponist er nettopp en komponist som komponerer på en ”naturlig” måte, selv om dette bryter med etablerte regler, prinsipper og konvensjoner. Michaelis’ artikkel ”Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition” (1807) viser nettopp denne overgangen fra en regelpoetikk til en geniestetikk. Som vi allerede har sett, er Michaelis’ prosjekt nettopp å utvide Kants geni- og autonomiestetikk til å også omfatte musikken. Det er ingen tilfeldighet at Michaelis trekker fram nettopp det humoristiske i denne sammenhengen:

[M]usic is humorous when the composition reveals more of the temperament [*Laune*] of the composer than the strict practice of a system of musical composition. The musical ideas are extremely peculiar and unusual; they do not follow one another in the manner one might expect, say, on the basis of certain conventions or according to the natural progressions of harmony or modulation. Instead, these ideas surprise us through turns of phrase and transitions that are entirely unexpected, or by wholly new and unusually juxtaposed figures. [...] The humorous composer distinguishes himself by means of unusual ideas that cause one to smile; he sets himself above and beyond the ordinary. [...] Among earlier composers, humor was something extremely rare, for they gladly adhered to strict regularity, and their imagination had not yet taken the daring leap that would elevate them above the conventional. [...] The greater part of our newest music, by contrast, is humorous, especially since Joseph Haydn, the greatest master in this genre, set the tone for this, particularly in his highly original symphonies and quartets.⁹⁰

Som vi ser er det ”naturlige” ikke lenger det fornuftsbaserte, som har utkrystallisert seg historisk gjennom opparbeidet erfaring og nedfelt seg i et musikalsk-retorisk regelverk, men derimot det som er forankret i komponistens egne individuelle ”natur”. Det ”naturlige” transformeres altså fra å være noe allment til å bli noe individuelt. Mens en tradisjonell retorisk musikkforståelse opererer med tydelig definerte regler for hva som er høvelig innenfor forskjellige sjangre, vil en geniestetikk hevde at det eneste høvelige er det som er forankret i komponistens eget temperament. Det er dermed en nær forbindelse mellom ”humoristen” og ”geniet” i 1700-tallets kritiske vokabular. Som Wheelock påpeker: ”For some [critics in the second half of the eighteenth century], the terms *genius*, *original*, and *humorist* were interchangeable.”⁹¹ Wheelock skriver at Haydn ble oppfattet ”above all as a *natural* genius, an original, whose bold flights of fancy are unfettered by conventional rules;

⁹⁰ Michaelis, ”Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition”, *Allgemeine musikalische Zeitung* 9, no. 47 (12. august 1807), ss. 725-26, 728-29, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 77-78, 79.

⁹¹ Wheelock, op.cit., s. 27.

and his natural inclination for cheerfulness and harmless teasing infects his music in turn, in gaiety, joy, and the humor of playful deception.”⁹²

Dette bør imidlertid være det endelige dødsstøtet for den nye Haydnforskningens teori om at Haydns musikk er basert på regler og prinsipper forankret i retorikken. Michaelis hevder som vi ser at Haydns musikk *qua* humoristisk nettopp *ikke* er et produkt av en musikalsk retorikk, men derimot en manifestasjon av opphavsmannens *humor*, hans særegne og unike personlighet. De stiltrekkene som Michaelis fremhever som humoristiske (uvanlige sammenstillinger, forventningsbrudd osv.) er dessuten nøyaktig de samme trekkene som Webster tidligere hevdet at hadde forankring i retorikken. Både Michaelis’ artikkel og en flere andre kilder fra slutten av 1700-tallet viser at geniestetikken innenfor musikken i stor grad oppsto som en diskurs om det ”humoristiske”. Dette var en diskurs som i stor grad oppsto i kjølvannet av Haydns musikk. Michaelis erklærer som vi ser Haydn som grunnleggeren av det humoristiske innenfor instrumentalmusikken.

Michaelis påstand om at eldre komponister gladelig holdt seg til det konvensjonelle er imidlertid verdt å dvele litt ved. Det er lett å avfeie dette som et eksempel på en enkel fremskrittsoptimisme, eller som et forsøk på å konstruere et historisk bakteppe av middelmådighet som gjør at samtidens komponister trer fram i desto mer ragende skikkelse. Det er også tvilsomt om det overhodet eksisterte noen etablert og allment akseptert regelkanon innenfor instrumentalmusikkens område på 1700-tallet. Beskrivelsene av kammersymfonien hos Scheibe og Schulz viser at flere av de stiltrekkene som Michaelis fremhever i virkeligheten har vært kjennetegn ved kammersymfonien gjennom de siste to tredjedeler av 1700-tallet. Sannsynligvis var kammerstilen den stiltypen innenfor den musikalske retorikken som var minst tyngt av sjangerkonvensjoner.

Det er likevel ingen grunn til å ikke ta på alvor samtidens oppfatning av at Haydn hadde brakt noe kvalitativt nytt inn i instrumentalmusikken. Dahlhaus har allerede pekt på én ting, nemlig det logisk-diskursive preget. Samtidens beskrivelser av Haydns vidd og humor kan i denne sammenhengen fungere som en nærmere presisering av hva det diskursive hos Haydn består i. Det er nettopp Haydns vidd og musikalske logikk som muliggjør den paradoksale sammenstillingen av det komiske og det tragiske, uten at musikken dermed spriker i alle retninger. Humoren og det høykomiske virker sentrifugalt, viddet og logikken sentripetalt. Haydns musikalske diskurser kan dermed fremstå som en serie av assosiasjoner, paradokser, digresjoner, ordspill og metaforiske glidninger uten at de noensinne trækker over

⁹² Ibid., s. 27-28.

grensen til det "ulogiske". Det som gjør at Haydn får det hele til å henge i hop er hans *vidd*, hans evne til å snu enhver musikalsk figur til det motsatte av det den i utgangspunktet så ut til å representere. Hva som helst kan trekkes inn i dette retoriske spillet: Lærd og galant, aristokratisk og pastoralt, sakralt og sekulært, tragedie og farse, det folkelige og det sublime. Nettopp denne sammenstillingen av motsetninger ble i samtiden ble oppfattet som et resultat av Haydns *humor*. Dette ser vi tydelig i Griesingers karakteristikkk av Haydn:

A harmless roguery [*Schalkheit*], or what the British call *Humour*, was a dominant feature in Haydn's character. He easily and by preference discovered the comic side of a subject, and anyone who had spent even an hour with him must have noticed that the very spirit of Austrian cheerfulness breathed in him. In his compositions this mood [*Laune*] is most striking, and his allegros and rondeaux in particular are often planned to tease the audience by wanton shifts from the seemingly serious to the highest degree of the comic, and to be tuned to an almost wild hilarity [*ausgelassen Fröhlichkeit*].⁹³

Wheelocks analyser av Haydns vidd og humor fokuserer nettopp på Haydns paradoksale sammenstillinger og spill med syntaktiske og formmessige konvensjoner. I Haydns menuetter spilles f.eks. en aristokratisk *gracie* ut mot rustikke Ländler og valserytmer, og et galant preg sammenstilles med lærd kontrapunkt. I strykekvartettene finner Wheelock manipulasjoner av start- og sluttgester, og "konversasjoner" mellom instrumentene preget av "equivocation and disagreement, non sequiturs and gratuitous addenda, uncomfortable silence, stubborn insistence on an irrelevant point, stuttering and stalling, even rude interruption."⁹⁴ Wheelock er på langt nær den første som påpeker de paradoksale elementene hos Haydn. Ernst Ludwig Gerber var allerede i 1790 begeistret over de samme paradoksene i sin beskrivelse av Haydn i sitt komponistleksikon:

When we speak of Joseph Haydn, we think of one of our greatest men; great in small things and even greater in large; the pride of our age. Always rich and inexhaustible; forever new and suprising, forever noble and great, even when he seems to laugh. He gave to our instrumental music, and particular to quartets and symphonies, a perfection that never before existed. Everything speaks when he sets his orchestra in motion. Every subsidiary part, in other composers an unimportant accompaniment, is often a major principal voice in his hands. Every harmonic device, be it even from the Gothic age of the grey contrapuntalists, is at his disposal. But instead of its former stiffness, it takes a pleasing shape as soon as he prepares it for our ears. He has the great art of appearing already known in his movements. Through it, despite all contrapuntal tricks that are found therein, he is popular and attractive for every amateur. His

⁹³ Griesinger, *Biographische Notizen*, s. 57, her sitert fra Wheelocks engelske oversettelse, op.cit., ss. 31-32.

⁹⁴ Ibid., s. 93.

themes bear the stamp throughout of an original genius, and render their maker unmistakable among thousands to the attentive listener. Frequently, however, he seems to have only written casual notes on his music paper. But what a change these notes, which seemed at first so undistinguished, take under his masterly hands. One is carried away! Alternating anxiety and joy over the development and solution of his grand ideas grip the listener and he forgets himself entirely. The young and beautiful of the fair sex as the contrapuntalist who has grown grey with all his scores hear his works with delight and approval.⁹⁵

Som vi ser er fokseringen på det paradoksale gjennomgående i denne beskrivelsen av Haydns musikk. Haydn blander det opphøyde og det komiske, den minste akkompagnementsstemme kan plutselig ta føringen, det mest gotiske kontrapunkt fremstår i behagelig fremtoning, og noen få tilsynelatende tilfeldig valgte toner river lytteren med når Haydn viser hva han kan gjøre med dem.

Sannsynligvis var det nettopp disse paradoksale trekkene ved Haydns musikk samtidens kommentatorer siktet til når de sammenlignet Haydn med den britiske forfatteren Laurence Sterne. En av disse kommentatorene var Johann Karl Friedrich Triest, som hevdet at kvintessensen av Haydns storhet lå i

that which an Englishman calls "Humor," which the German word "Laune" does not capture entirely. It is from this latter characteristic that his inclination towards comic turns – and their still greater success than serious ones – may be explained. If one wanted to seek a parallel here with other famous men, then Joseph Haydn, as regards the fruitfulness of his fantasy, might perhaps be compared with our Jean Paul (excluding, of course, the latter's chaotic ordering, for lucid presentation (*lucius ordo*) is not among the least of Haydn's merits), and as regards his humour, his peculiar disposition (*vis comica*), with Lor. Sterne.⁹⁶

Som Mark Evan Bonds påpeker, var Haydn den eneste komponisten på 1700-tallet som ble sammenlignet med Sterne. Sternes to romaner *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) og *A Sentimental Journey* (1768) var svært populære på slutten av 1700-tallet, både i England og på kontinentet, og Haydn eide selv et eksemplar av *A Sentimental Journey*, utgitt i Wien i 1798.

⁹⁵ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Breitkopf & Härtel, 1790, col. 699ff, her sitert fra Landons engelske oversettelse, *Chronicle and Works*, vol 3 *Haydn at Eszterháza 1766-1791*, s. 759-60.

⁹⁶ Johann Karl Friedrich Triest, "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert (Fortsetzung)", *Allgemeine musikalische Zeitung* 3, no. 24 (11 March 1801), s. 407, her sitert fra Bonds, "Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony", s. 62.

Det var imidlertid Sternes roman *Tristram Shandy* som ble gjenstand for mest oppmerksomhet i samtiden, og ikke uten grunn, for dette er åpenbart en av 1700-tallets mest originale og eksentriske litterære publikasjoner. Boka er i ni deler, og fremstår tilsynelatende som en endeløs rekke av spill med leserens forventninger. Ifølge tittelen handler romanen om Tristram Shandys liv og meninger, men i virkeligheten er det lite om verken Tristrams liv eller meninger i boka. Hovedpersonen selv blir ikke født før i tredje del, og frem til da har romanen stort sett bestått av en samtale mellom hans far Walter Shandy og Onkel Toby (med utallige digresjoner underveis). Skildringen av hovedpersonen når i praksis ikke lenger enn til hans femte leveår, og etter en endeløs rekke av sidesprang, digresjoner og avsporinger ender det hele med en lang skildring av Onkel Tobys amorøse eskapader med Enkefru Wadman. Underveis i romanen kommer det blant annet en svart bokside i sorg over en av karakterenes død, og et blankt ark der leseren kan tegne sin inn sine egne forestillinger om en av de kvinnelige figurene. Romanen mangler dermed fullstendig det man først og fremst forventer i en roman, nemlig karakterer som utvikler seg, og en handling som skrider fremover.

Tristram Shandy har vært et populært studieobjekt innenfor litteraturvitenskapen i det 20. århundre på grunn av sine metafiksjonelle elementer og den påståtte subverteringen av romansjangerens narrative konvensjoner. Det har vært påpekt at Sterne foregriper både "stream-of-consciousness"-teknikker, og ulike varianter av ironi og *Verfremdung*. At Haydn i samtiden ble sammenlignet med en så kredibel figur som Sterne har heller ikke gått Haydnforskningen upåaktet hen. Mark Evan Bonds hevder at sammenligningene med Sterne viser at Haydns "humoristiske" teknikker trakk oppmerksomheten til samtidens lyttere mot de artifisielle sidene ved hans verker. Den resulterende ironiske distansen mellom verk og lytter var ifølge Bonds noe helt nytt innenfor instrumentalmusikken på slutten av 1700-tallet. Haydn er rett og slett grunnleggeren av ironi innenfor musikken.⁹⁷

Dette skal vi straks komme tilbake til. Først skal vi se på en annen side av dette som enda ikke har blitt påpekt innenfor Haydnforskningen, nemlig at Sternes og Haydns *posthume* resepsjonshistorie også har påfallende paralleller. Som Richard A. Lanham har demonstrert, ble Sterne på 1800-tallet avvist av viktorianske litterater som en overfladisk og useriøs fjasemikkel. "The Victorians did a global search for High Seriousness in *Tristram Shandy*, couldn't find any, and so dismissed Sterne as a vulgar trifler."⁹⁸ Haydn ble som vi har sett karakterisert noe annerledes, men poenget er at både Haydn og Sterne ble kritisert for å

⁹⁷ Jmf. Bonds, op.cit.

⁹⁸ Richard Lanham, *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*, Christchurch, New Zealand: Cybereditions, 2001, s. 9. Se også ss. 16-21.

mangle det samme, nemlig en seriøs, dyp og ektefølt inderlighet. I det 20. århundre har modernister og poststrukturalister gitt Sterne et formidabelt comeback som eksistensialist og språkfilosof.⁹⁹ Men også Haydn har, som Robin Holloway har påpekt, blitt vurdert langt mer positivt av modernister og postmodernister på grunn av sin kvasiobjektive manipulasjon av musikkens byggestener.¹⁰⁰

Hvor befinner så våre Haydnforskere seg i dette bildet? Websters forsvar for Haydn er som vi har sett orientert nettopp mot den formen for viktoriansk seriøsitet som man på 1800-tallet mente var fraværende både hos Haydn og Sterne. Webster har (for å bruke Lanhams formulering) foretatt et globalt søk etter *High Seriousness* hos Haydn, funnet det i Avskjedssymfonien og et knippe programsymfonier, og deretter smurt det jevnt ut over alle Haydns verker. Webster nevner i forbifarten at Haydn ble sammenlignet med Sterne, men bruker dette først og fremst for å understreke Haydns *eksentrisitet*. For Webster er det shandyanske ved Haydn enda en indikasjon på Haydns antikklassisme.¹⁰¹

Mark Evan Bonds gjør et større poeng ut av Haydns likheter med Sterne. Bonds argumenterer for at de vittige og humoristiske aspektene ved Haydns musikk har mer enn en rent lokal effekt. Tvert imot fører disse aspektene til en ironisk distanse mellom verk og lytter: "Within a broader aesthetic context, these techniques were perceived to undermine the traditional premise of aesthetic illusion, thereby creating a sense of ironic distance between the work and the listener."¹⁰² Her ligger ifølge Bonds parallellene mellom Haydn og Sterne. Både Sterne og Haydn etablerer en estetisk distanse mellom verk og opphavsmann som setter spørsmålsteget ved de tradisjonelle premissene som ligger til grunn for forholdet mellom kunstneren, hans verk, og hans publikum. Haydns brudd med etablerte konvensjoner retter oppmerksomheten bort fra det musikken fremstiller og mot selve kunstmidlene. Haydn gjør dermed lytteren oppmerksom på musikkens artfisialitet, noe som ifølge Bonds understreker forskjellen mellom kunst som teknikk og kunst som estetisk erfaring. Det nyskapende ved Haydns musikk ligger dermed i bruddet med den estetiske illusjonen:

[T]hese techniques are present in Haydn's music to a sufficient degree that they challenged the composer's contemporaries to reconsider some of the more basic premises of the listener's relationship toward the musical work. Since then, such an approach has become almost commonplace in all the arts: Mann, Brecht, Cage, and many others have cultivated techniques of aesthetic detachment so thoroughly

⁹⁹ Jmf. Lanham, op.cit., ss. 13-21.

¹⁰⁰ Jmf. Robin Holloway, "Haydn: The Musicians' Musician", in: Sutcliffe (ed.), *Haydn Studies*, ss. 321-334.

¹⁰¹ Jmf. Webster, op.cit., s. 125.

¹⁰² Bonds, op.cit., s. 57.

that they no longer have the same degree of novelty or impact they had in the Classical era.¹⁰³

Haydn foregriper altså modernismen. Både Haydn og Sterne er ifølge Bonds pionérer innenfor en kunst som handler om å sette spørsmålstegn ved kunsten selv. Dette fikk ifølge Bonds Haydns publikum til å revurdere noen av sine grunnleggende oppfatninger av forholdet mellom publikum, verk og skaper, og ikke minst forholdet mellom kunsten og virkeligheten. Bonds betrakter disse tingene nemlig som en radikal nyorientering innenfor instrumentalmusikken, og som et brudd med 1700-tallets rådende kunstoppfatning.

Richard A. Lanham, som er ekspert på retorikk og renessanselitteratur, har imidlertid kritisert den moderne litteraturvitenskapens oppfatning av at Sterne i *Tristram Shandy* foretar en selvbevisst subvertering av romansjangerens narrative teknikker. Denne oppfatningen skyldes ifølge Lanham at man anlegger et anakronistisk perspektiv på romanen. Tvert imot er *Tristram Shandy* ifølge Lanham et selvbevisst spill med langt eldre narrative teknikker i vestlig litteraturhistorie, fremfor alt antikkens historieskrivning, slik denne ble praktisert av historikere som Herodotus og Thuchydides. Disse historiene består nettopp av vekslingen mellom fortelling, kommentar og digresjon som er så karakteristisk for *Tristram Shandy*. Romanen har i tillegg elementer av den klassiske epideiktiske selvbiografien, den retoriske eksempelsamlingen og den klassiske reiseboken. Det som er nytt hos Sterne er dermed ikke subverteringen av romanens narrative struktur, men derimot anvendelsen av klassiske narrative teknikker på den nye realistiske fiksjonslitteraturens emne, nemlig *privatsfæren*:

Sterne's innovations do not stand within the range of expectation realistic fiction holds out. He did not extend the domain of the novel. Much rather, he appropriated its subject for an elaborate game with classical narrative patterns. These are rhetorical, nonmimetic nonrealistic. They would not surprise Sterne's audience. What did? What was new? Surely it was just this application of the older narrative techniques to the new *subject* of realistic narrative, the private life.¹⁰⁴

Denne konflikten mellom klassisk form og moderne innhold er ifølge Lanham nøkkelen til den komiske effekten i *Tristram Shandy*.

Har Haydns shandyanske elementer blitt feiltolket på en tilsvarende måte? For Bonds er det som vi har sett et poeng at Haydns ironi "represented a new, and to many critics

¹⁰³ Ibid., s. 87-88.

¹⁰⁴ Lanham, op.cit., s. 34-35.

objectionable, aesthetic of music in the second half of the eighteenth century.”¹⁰⁵ Ved å rette fokuset mot musikkens egne konvensjoner og stilmidler, innebar Haydns musikk et estetisk illusjonsbrudd. Dette hadde vært en kurant fortolkning hvis det hadde vært slik at instrumentalkomponistene før Haydn hadde dyrket den estetiske illusjonen. Men ut fra det vi har sett av både kritiske bifall til og utfall mot instrumentalmusikken på 1700-tallet, er det ingenting som tyder på at denne sjangeren noensinne har vært basert på en målsetting om estetisk illusjon eller *mimesis*. Haydns instrumentalmusikk innebar dermed ikke noen subvertering av estetiske kategorier. Den vokser tvert imot naturlig ut av en stilkategori som gjennom hele 1700-tallet i praksis ble vurdert som nonmimetisk, nemlig *kammerstilen*. At Haydn ble kritisert av en del nordtyskere skyldes neppe at Haydn var den første som brøt med etablerte sjangerkonvensjoner, men derimot at disse musikkteoretikerne i utgangspunktet ønsket å reformere de sjangerkonvensjonene som Haydn og andre instrumentalkomponister tok utgangspunkt i.

Når vi i dag ser tilbake på resepsjonen av Haydns vidd og humor siden slutten av 1700-tallet, er det mulig å skille mellom minst tre forskjellige måter å kontekstualisere disse aspektene ved Haydns musikk på. En modernistisk tolkning av Haydn, slik vi har sett Bonds foreta, vil fokusere nettopp på hvordan Haydns retoriske spill kan tolkes som en kritisk undersøkelse av kunstens egne grunnforestillinger. Viddet og humoren hos Haydn vil i dette perspektivet fremstå som en foregripelse av modernistiske komposisjonsteknikker.

For tidligromantikerne var derimot Haydns og Sternes vidd og humor paradigmatisk eksempler på romantisk ironi. Dette fremgår av Jean Paul Richters beskrivelse av liketene mellom Sterne og Haydn:

Sterne [...] repeatedly speaks at length and weightily about certain phenomena before finally concluding that not a single word of it all, in any case, has been true. One can sense something similar to the audacity of annihilating humor [*der Keckheit des vernichtenden Humors*] – and at the same time an expression of disdain for the world [*Welt-Verachtung*] – in certain music, e.g., Haydn’s, which annihilates entire key-areas through one that is foreign, and which storms along between pianissimo and fortissimo, presto and andante.¹⁰⁶

Jean Pauls påstand om at Haydns musikk er uttrykk for en ”verdensforakt” treffer kanskje ikke helt Haydns livsanskuelse, men hans hovedpoeng er at både Haydn og Sterne gir avkall

¹⁰⁵ Bonds, op.cit, s. 58.

¹⁰⁶ Jean Paul Richter, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, series I, ed. Norbert Miller, Munich: Carl Hanser, 1963, vol. 5, 131, her sitert fra Bonds’ engelske oversettelse, op.cit., s. 63.

på å foreta en realistisk fremstilling av verden, og går over til å dyrke kunsens form i et retorisk spill med narrative konvensjoner og litterære/musikalske stilfigurer. Kunsten vender seg bort fra verden og mot seg selv. Tidligromantikerne vurderte denne formen for "verdensforakt" høyt, fordi de satte den i forbindelse med tanken om "uendelig lengsel" (E. T. A. Hoffmann). Forakten for den ytre verden og lengselen etter det "unedelige" er to sider av samme mynt. Som Dahlhaus har understreket, er tidligromantikernes forestilling om "absolutt musikk" nettopp basert på tanken om at musikken, ved å bli affekt-, objekts- og begrepsløs, gjør det mulig å ane det "Absolutte".¹⁰⁷

Men denne tolkningen av Sterne og Haydn er allerede en omtolkning. Tidligromantikerne tar en kunstnerisk teknikk som befinner seg i utkanten av et rådende kunstparadigme, gir den en metafysisk eksistensberettigelse, og definerer den som paradigmatiske for kunsten som sådan. Som Peter Conrad skriver: "Romanticism, reinterpreting Sterne, removes him from the eccentric periphery of literary tradition to the centre."¹⁰⁸ Sternes spill med klassiske narrative teknikker opphøyes til å representere selve innbegrepet av litteraturens litteraritet. Noe av det samme skjer i den tidligromantiske omtolkningen av Haydn. Her generaliseres kammerstilens tradisjonelle stilistiske kjennetegn, som tidligere har okkupert en forholdsvis beskjeden posisjon et hierarkisk sjangersystem, til å representere selve innbegrepet av musikk som sådan.

Som Dahlhaus har understreket, er det grunn til å ta den tidligromantiske tolkningen av den klassiske instrumentalmusikken på alvor, selv om den i en viss forstand representerer en omfortolkning av den. Ikke alle har tatt inn over seg dette forbeholdet. Daniel A. Chua skriver f.eks. at "Haydn's music is not simply the bearer of Enlightenment joy; Haydn is a Romantic." Haydns instrumentalmusikk representerer i så måte "an ironic spirit that attempts to overcome the apparent failure of God after the Lisbon earthquake and the failure of humanity after the French Revolution".¹⁰⁹ Denne påstanden stemmer imidlertid dårlig med bildet Haydns biografer tegner av hans personlighet. Den stemmer heller ikke særlig godt overens med resepsjonen av Haydns musikk i samtiden.

For hvordan ble egentlig Haydns vidd og humor oppfattet på slutten av 1700-tallet og starten av 1800-tallet, før romantikerne og modernistene kom på banen? Kan det tenkes at samtiden betraktet Haydns musikk som et sofistisert spill med sjangerkoder, slik Lanham hevder var tilfellet når det gjalt Sterne? Bonds siterer selv en anmeldelse i *Allegmeine*

¹⁰⁷ Jmf. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*.

¹⁰⁸ Peter Conrad, *Shandyism: The Character of Romantic Irony*, Oxford: Basil Blackwell, 1978, s. 155.

¹⁰⁹ Chua, "Haydn as Romantic", s. 150.

musikalische Zeitung av et arrangement av Haydns strykekvartett op.76 nr. 6 for klaver og fløyte. Kritikerer er begeistret. Han skriver: "Ein zarter, empfindungsvoller Gedanke geht, oder vielmehr schwebt durch die entferntesten Tonarten; in jeder derselben entzückt er auf's neue; bey jedem Uebergange sucht man lauschend den Sinn des Künstlers zu errathen, man wird jedesmal getäuscht, und freut sich der lieblichen Täuschung."¹¹⁰ Ingen lengsel mot det uendelige der i gården. Ei heller noen revurdering av estetiske grunnkategorier. Jordskjelvet i Lisboa skjenkes knapt en tanke. Fremfor alt synes hans opplevelse av musikken å kjennetegnes av *frydefullhet*.

Han var ikke den eneste som oppfattet det slik. En annen av *AmZ*' skribenter kunne rapportere om lignende opplevelser både når han lyttet til Haydns musikk, og når han leste Sternes romaner:

I cannot tell you enough what a sense of pure comfort and well-being comes over me when I listen to Haydn's works. To me, it is something like the feeling I get when I read Yorick's writings, after which I always have a particular desire to do something good. The merry, mischievous, good-natured, ingenious humor [*Laune*], combined with a high-spirited fantasy, with strength, learnedness, and fullness – in short, this revelry in a springtime of notes and beautiful modulations – can make life pleasant.¹¹¹

Heller ikke denne kritikerer synes å demonstrere noen uro over å få sine kunstteoretiske grunnforestillinger utfordret. Tvert imot ser det ut til at han i likhet med sin kritikerkollega har en forestilling som estetisk erfaring ikke som erkjennelse, men derimot som *eksistensiell berikelse*. Haydns musikk fører ikke til verdensforakt, tvert imot gjør den verden mer utholdelig. Musikkens virkning oppstår nettopp i at man trer ut av hverdagslivets bekymringer, og inn i en annen erfaringssfære med andre spilleregler. Grunnen til at man oppsøker denne erfaringssfæren ligger i håpet om å oppleve nettopp den glede, nytelse og velvære som disse kritikerne beskriver. Når spillet er over, trer man inn i hverdagen igjen, full av lyst til å utføre gode gjerninger. Dette er ifølge Lanham også noe av hensikten bak Sternes lærde vidd og fjaserier:

Sterne is offering sentimentality as a defense against whatever vexes us here below, if not what threatens us with oblivion in the great Over Yonder. We can learn to enjoy our indignation at the indignities of the

¹¹⁰ Anmeldelse av Joseph Haydn, "Nouvelle Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte...", *Allgemeine musikalische Zeitung* 2, no. 42 (17 July 1800), ss. 728-729, her sitert fra Bonds, op.cit., s. 78.

¹¹¹ "Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin: zweyter Brief vom 25sten October", *Allgemeine musikalische Zeitung* 3, no. 8 (19 November 1800), s. 130, her sitert fra Bonds' engelske oversettelse, op.cit., s. 61.

world. Take a nice bath in our own feelings. Learn to savor them. Isn't such consolation an appropriate occupation for a clergyman? But such counsel will never be welcome, nor the critic who seeks to underline it. We want to enjoy our own feelings, to savor our righteous indignation, but we don't want to admit this self-pleasing ingredient.¹¹²

Konklusjon

Nettopp fordi det høykomiske hos Haydn ofte ligger på et subtilt plan, er det ikke alle som får det med seg, skrev den anonyme kritikeren i Leipzig i 1782. Spørsmålet er om Webster er en av dem som ikke får det med seg. For de trekkene som Webster har sirklet inn i sin analyse av Avskjedssymfonien er eksempler på nettopp det "høykomiske", ikke på det "seriøse". Webster er i så måte som en leser av *Tristram Shandy* som tror at hvert eneste ord er sant. Det samme gjelder hans analyse av Haydns utenommusikalske assosiasjoner. Disse er ikke en indikasjon på dype kulturelle anliggender fra Haydns side. De fremstiller tvert imot natur, religion og etnisitet *sub specie ludi*. Webster skjønner ikke dette spillet. Eller spiller han etter feil spilleregler?

"The values of Beethoven's heroic style have become the values of music", skriver Scott Burnham.¹¹³ Websters analyser av Haydn er et bevis på dette. Websters monografi fremstår først og fremst som et heroisk forsøk på å demonstrere at Haydns musikk ligner til forveksling på Beethovens. Men heller ikke Bonds' analyse av Haydns Symfoni nr. 46 går fri. Bonds hevder at hans analyse skal demonstrere hvordan Haydn skaper musikalsk form på grunnlag av retoriske prinsipper. I virkeligheten handler Bonds' analyse om å demonstrere at rikheten i den musikalske overflaten skjuler en underliggende tematisk enhet. Bonds må gjerne kalle dette retorikk, men det ligner likevel til forveksling på den organismen som han påstår er roten til alt ondt innenfor musikkteorien. Og en påvisning av organisk enhet er nettopp en påvisning av likheter med Beethoven.

"Beethoven's understanding of through-composition and, more generally, his combination of freely developing rhetoric with the highest compositional technique – all this he learned from Haydn", skriver Webster.¹¹⁴ Med andre ord: Haydn *er* Beethoven. Dette er det Webster forsøker å overbevise verden om. Håpløsheten ved dette forsøket kommer tydeligst fram i hvor lett Scott Burnham feier det av banen. Burnham gir Webster rett i at

¹¹² Lanham, op.cit., s. 9.

¹¹³ Burnham, *Beethoven Hero*, s. xiii.

¹¹⁴ Webster, op.cit., s. 10.

Haydn foregriper Beethoven når det gjelder frigjøringen av tematisk utvikling, destabiliserte åpninger, teleologiske prosesser, og generell retorisk impuls. Men dette tydeliggjør ifølge Burnham i enda større grad hva som faktisk *er* nytt hos Beethoven, og hvorfor vi til syvende og sist vurderer Beethoven som en viktigere komponist enn Haydn. I Beethovens musikk er det nemlig mer som står på spill:

One feels that there is more at stake in Beethoven's use of these shared features; heavier issues are set in motion and brought to a less equivocal conclusion. Haydn's art feels lighter at every turn; consequently the reigning perception is that there is less struggle and therefore less redeeming (in the fullest sense of the word) value. The 'Farewell' Symphony may now replace Beethoven's Fifth as the *locus primus* of the through-composed symphony but surely not as the *locus classicus*.¹¹⁵

Beethovens musikk treffer oss kraftigere, mer direkte, og på et dypere plan enn Haydns. Dette er ikke bare snakk om en gradsforskjell, men en vesensforskjell: Beethoven treffer oss på et etisk plan, Haydn bare på et estetisk plan. Det er ingen tvil om hva som teller mest i det lange løp: "The history of the reception og the heroic style is a demonstration of the depth and power of art that reaches its audience at this level", skriver Burnham.¹¹⁶

Mer skal det ikke til. Mens Webster argumenterer desperat over hundrevis av sider, kan Burnham nøye seg med å skrive noen få setninger, vel vitende om at minst ni av ti lesere vil nikke bekreftende når de leser dem. Dette er det største problemet med Websters monografi: *Det han skriver om Haydn stemmer ikke med det vi hører*. Dette skjønner Burnham. Og han bruker det for det det er verdt. Finalen i Avskjedssymfonien er ifølge Burnham "a masterpiece of finesse, indirection, wit, inside jokes, and plot complexities – all the paraphernalia of eighteenth-century comic literature brilliantly employed". I finalen i "Skjebnesymfonien" opplever man derimot "weight, directedness, seriousness, and utter disdain of secrecy."¹¹⁷ E-molltemaet i gjennomføringsdelen i "Eroicasymfonien" oppleves som "a necessary stage of a compelling dramatic process", mens D-durinterludiet i Avskjedssymfonien fungerer som "a tantalizing clue of som esoteric and complex design, calling on the sensibilities of a sophisticated aristocratic audience (or the resources of an adept critic) to puzzle it out. Instead of an artful play with convention and representation, Beethoven's processes seem undisguised and experiential."¹¹⁸

¹¹⁵ Burnham, op.cit., s. 64.

¹¹⁶ Ibid., s. 65.

¹¹⁷ Ibid., s. 64.

¹¹⁸ Ibid., s. 64-65.

Her setter Burnham fingeren rett på det ømme punktet. De aller fleste av oss vet hvor forskjellig Haydns Avskjedssymfoni låter fra Beethovens Skjebnesymfoni, selv om disse to verkene kan se til forveksling like ut når Webster *alias* Schenker har skrelt vekk overflaten av dem. Ikke nok med det: Vi vet hvor forskjellig Haydns og Beethovens musikk låter i det store og hele. Forskjellen mellom Haydn og Beethoven er åpenbar. Dermed er vi like langt: Haydn komponerte sofistikert men til syvende og sist "ufarlig" underholdningsmusikk for et aristokratisk publikum, mens Beethovens musikk *handler om oss*.

Burnhams påstander skal jeg la ligge denne gangen. Det får bli ved neste korsvei. Selvfølgelig er det grunnleggende likheter mellom Haydn og Beethoven. Og Webster har garantert rett i at musikkvitenskapen har hatt til dels tvilsomme ideologiske motiver bak fortielsen av en del av dem. Beethoven har åpenbart lært mer av sin eldre kollega og komposisjonslærer enn mange i ettertid har vært villige til å innrømme. Men et forsøk på å gi Haydn tilbake noe av æren bør ikke ramle i den andre grøfta, ved å fortie de grunnleggende *forskjellene* mellom Haydn og Beethoven. Dette er ikke mindre ideologisk tvilsomt. For Beethoven gjør noe nytt: Han erstatter det høykomiske med det tragisk-heroiske. Haydns musikalske *bon mots* erstattes av en retorikk som åpenbart slår hardere, men som samtidig også fremstår som mer slagsordspreget.

Særpreg og forskjell. Dette var det kritikerne tidlig på 1800-tallet var mest opptatt av når det gjaldt de tre "ekte humoristene" Haydn, Mozart og Beethoven. Det lå bokstavelig talt i sakens natur: Den humoristiske komponisten er jo nettopp den komponisten som ligner mest på seg selv. Kritikerne var derfor opptatt av å beskrive forskjellen mellom disse tre komponistene, og særpregene til den enkelte av dem. En av disse har vi allerede stiftet bekjentskap med: Kritikerens fra *Allgemeine musikalische Zeitung*, som etter en reise til Berlin ikke kunne understreke nok sin følelse av velvære etter å ha hørt på Haydn og lest Sterne. Kanskje kom den insisterende tonen av at han hadde en følelse av at Haydns *heitere, schalkhafte, gutmüthige, geistreiche Laune* var i ferd med å synke i status. Haydns munterhet og påstått manglende seriøsitet var allerede den gangen gjenstand for diskusjon:

That very evening, I argued with W--; he found the Symphony [Haydn's] only droll, trifling and irritating; but you know his seriousness. He requires everything to be according to his kind and mentality. He cannot be satisfied with that which an artist has to give; he always wants passion and seriousness, and thereby misses many a gush of pleasure. He has attached himself too much to Mozart's genius, as many another Christian soul who forgets the Father for the Son and do not themselves know how it is with their belief. It's true that on the whole one might easily find more passion in Mozart; but must and should every salvation come only from the explosions of a strong violence? Should there not also be an art which

works peacefully and refreshingly on the imagination and nevertheless manifests a sharp mind?¹¹⁹

Over 200 år etter ser disse spørsmålene ut til å være like aktuelle, på tross av iherdige forsøk på å bringe tilbake Haydns storhet. Eller nettopp *på grunn av* de iherdige forsøkene på å bringe tilbake Haydns storhet.

Men det beste beviset for Haydns storhet ligger i det faktum at hans vidd og humor, hans høykomikk og shandyanisme, fremdeles den dag i dag, over 200 år etter at den ble skapt, fremkaller den samme emosjonelle og intellektuelle frydefullheten som Haydns kritikere rapporterte om i samtiden.

Og hvis ikke dét holder, kan det være det samme for min del.

¹¹⁹ ”Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin”, her sitert fra Landons engelske oversettelse, *Chronicle and Works*, vol. 5 *Haydn: The Late Years 1801-1809*, ss. 407-408.

Litteratur

- ANDERSEN, Øivind: *I retorikkens hage*, Oslo: Universitetsforlaget, 1995.
- BAKER, Nancy Kovaleff and CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BEGHIN, Tom: "Haydn as Orator: A Rhetorical Analysis of his Keyboard Sonata in D Major, HOB.XVI:42", in: Sisman (ed.): *Haydn and His World*, ss. 201-254.
- BENDER, John and WELLBERY, David E. (ed.): *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- BONDS, Mark Evan: "Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony", *Journal of the American Musicological Society*, 64 (1991), ss. 57-91.
- *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1991.
- "The Symphony as Pindaric Ode", in: Sisman (ed.): *Haydn and His World*, ss. 131-153.
- BOTSTEIN, Leon: "The Demise of Philosophical Listening: Haydn in the Nineteenth Century", in: Sisman (ed.): *Haydn and His World*, ss. 255-285.
- "The Consequences of Presumed Innocence: The Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn", in: SUTCLIFFE (ed.): *Haydn Studies*, ss. 1-34.
- "The Search for Meaning in Beethoven: Popularity, Intimacy, and Politics in Historical Perspective", in: BURNHAM, Scott and STEINBERG, Michael P. (ed.), *Beethoven and His World*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2000, ss. 332-366.
- BOWIE, Andrew: "Music and the Rise of Aesthetics", in: SAMSON, Jim (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 ss. 29-54.

- BROWN, A. Peter: "The Sublime, the Beautiful, and the Ornamental: English Aesthetic Currents and Haydn's London Symphonies", i Otto Biba and David Wyn Jones (ed.), *Studies in Music History: Presented to H. C. Robbins Landon on His Seventieth Birthday*, London: Thames and Hudson, 1996, ss. 44-70.
- BRUNSVIK, Geir: *Rokokko og wienerklassisme*, Oslo: Gyldendal, 1985.
- BURNHAM, Scott: *Beethoven Hero*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- "Form", in: Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, ss. 880-906.
- BURSTYN, Shai: "In Quest of the Period Ear", *Early Music*, XXV no. 4 (1997), ss. 693-701.
- CHUA, Daniel A.: "Haydn as Romantic: A Chemical Experiment with Instrumental Music", in: SUTCLIFFE (ed.): *Haydn Studies*, ss. 120-151.
- CONRAD, Peter: *Shandyism: The Character of Romantic Irony*, Oxford: Basil Blackwell, 1978.
- CULLER, Jonathan: *On Deconstruction*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.
- DAHLHAUS, CARL: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig, 1977.
- "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), ss.155-177.
- *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter, 1978.
- (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag, 1985.
- *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 1988.
- *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- *Analys och värdeomdöme*, overs. Bengt Edlund, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag, 1992.
- EAGLETON, Terry: *The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism*, London/New York: Verso, 1984.
- FINSCHER, Ludwig: *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 2002.
- GREEN, Rebecca: "Representing the Aristocracy: The Operatic Haydn and *Le pescatrici*", i Elaine Sisman (ed.), *Haydn and His World*, ss. 154-200.
- HAIMO, Ethan: *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- HATTEN, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press: 1994.
- HOSLER, Bellamy: *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century*

- Germany, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981.
- HÖSLINGER, Clemens: "Reception, 11. Posthumous reputation", in: David Wyn Jones (ed.): *Oxford Composer Companions: Haydn*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, ss. 335-338.
- HOYT, Peter A.: "Review of M. E. Bonds: *Wordless Rhetoric* (Cambridge, MA, 1991)", *Journal of Music Theory*, xxxviii (1994), ss. 123-43.
- "Haydn's New Incoherence", *Music Theory Spectrum*, xix (1997), ss. 264-84.
- HUGHES, Rosemary: *Haydn*, London: Dent, 1950.
- JOHANSEN, Jørgen Dines: "Fornuft og følelse – vellyst og dyd: Et essay om træk af litteraturens borgerliggørelse i 1700-tallet", i: ANDERSEN, Frits; ANDERSEN, Ole Birklund og DAHL, Per (red.): *1700-tallets litterære kultur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1999, ss. 14-54.
- JONES, David Wyn (ed.): *Oxford Composer Companions: Haydn*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002.
- KERMAN, Joseph: "How We Got Into Analysis, and How to Get Out", *Critical Inquiry* 7/2 (1980), ss. 311-331.
- *Musicology*, London: Fontana, 1985.
- KNITTEL, K. M.: "The Construction of Beethoven", i: SAMSON, Jim (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, ss. 118-150.
- KORSTVEDT, Benjamin M.: *Anton Bruckner: Symphony No. 8*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KRONES, Hartmut: "Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800: Vom Weiterleben eines Prinzip", *Musiktheorie* 3 (1988), ss. 117-140.
- "Musik und Rhetorik", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. ed., Friedrich Blume und Ludwig Finscher (hrsg.), Kassel: Bärenreiter, 1994, Sachteil 5, kol. 814-852.
- LANDON, H. C. Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London: Universal Edition (London) Ltd. and Rockliff Publishing Corporation, 1955.
- *Haydn: Chronicle and Works*, 5 vols, London: Thames and Hudson; Bloomington: Indiana University Press, 1976-80.
- LANHAM, Richard A.: *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*, Christchurch, New Zealand: Cybereditions, 2001.
- LARSEN, Jens Petter: "Haydn, (Franz) Joseph", in: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Ltd., 1980, vol. 8, ss.

328-360.

- LEVY, Janet M.: "Covert and Casual Values in Recent Writings about Music," *Journal of Musicology*, 5 (1987), ss. 3-27.
- MCCRELESS, Patrick: "Music and Rhetoric", in: CHRISTENSEN, Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, ss. 847-879.
- MCVEIGH, Simon: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- NEUBAUER, John: *The Emancipation of Music From Language: Departure From Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven/London: Yale University Press, 1986.
- RATNER, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Shirmer, 1980.
- SCHROEDER, David P.: *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and their Audience*, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- SISMAN, Elaine R.: "Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music", *Musical Quarterly* 68 (1982), ss. 444-475.
 — *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1993.
 — *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
 — (ed.): *Haydn and His World*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- SOLIE, Ruth A.: "The Living Work: Organicism and Musical Analysis," *19th-Century Music*, 4 (1980), ss. 147-56.
- SUTCLIFFE, W. Dean (ed.): *Haydn Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- SØRENSEN, Søren og MARSCHNER, Bo (ed.): *Gads Musikhistorie*, København: Gads Forlag, 1990.
- TEMPERLEY, Nicholas: *Haydn: The Creation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- TOMPKINS, Jane P. (ed.): *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1980.
- TREITLER, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- VICKERS, Brian: *In Defence of Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1988.
- WEBSTER, James: *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1991.
- WHEELLOCK, Gretchen A.: *Haydn's Ingenious Jestings With Art: Contexts of Musical Wit and*

Humor, New York: Schirmer Books, 1992.